

**UNIVERZITA KARLOVA**  
**Filozofická fakulta**  
**Ústav slavistických a východoevropských studií**

**Cesty prózou Miljenka Jergoviće**  
**Naratologický komentář k dílu**

The Ways Through Miljenko Jergović's Fiction. A Narratological Commentary on  
Jergović's Works

Vedoucí diplomové práce:  
**PhDr. Jaroslav Otčenášek, PhD.**

**Matěj Martinčák**  
VI. roč. ČJL-KROA  
Francouzská 6022  
708 00 Ostrava-Poruba

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a že jsem uvedl všechny použité prameny a literaturu.

V Janovicích u Frýdku-Místku dne 21. srpna 2008

.....

Matěj Martinčák

Děkuji PhDr. Jaroslavu Otčenáškov, PhD., za odborné vedení, cenné konzultace, pomoc a podporu při vypracování této diplomové práce.

## OBSAH:

<b>Úvod .....</b>	<b>5</b>
<b>1. Sarajevski Marlboro .....</b>	<b>9</b>
1.1 Pokus o vřazení do kontextu.....	9
1.2 Hledání vypravěče.....	11
1.3 Shrnutí .....	36
<b>2. Karivani.....</b>	<b>38</b>
2.1 Povídky-pověsti.....	40
2.2 Druhá rozmanitost povídek.....	42
2.3 Vypravěči s omezeným vnímáním světa.....	44
<b>3. Mama Leone.....</b>	<b>49</b>
3.1 Svět dítěte jako těžiště vyprávění.....	52
<b>4. Inšallah Madona, Inšallah.....</b>	<b>56</b>
<b>5. Výzva větší epické formy (Buick Rivera).....</b>	<b>62</b>
<b>6. Románová tvorba.....</b>	<b>66</b>
6.1 Dvori od oraha.....	66
6.2 Gloria in excelsis.....	70
6.3 Ruta Tannenbaum.....	73
<b>7. Závěr.....</b>	<b>77</b>
7.1 Jergović v dobovém kontextu chorvatské literatury .....	77
7.2 Jergovićova cesta od povídky k románu.....	80
7.3 Bohatství vyprávěcích postupů.....	82
<b>Použitá literatura.....</b>	<b>84</b>

*Vjera u fabulu je, (...), moćnija od vjere u Boga. U njega se kad-tad posumnja jer stvari ne teku po zamišljenom etičkom naumu, dok se u priču ne može sumnjati.*  
(M. Jergović: *Dvori od oraha*)

## Úvod

Tato práce nese dvojznačný název *Cesty prózou Miljenka Jergoviće*. Není tomu samozřejmě náhodou (co by takováto formulační neobratnost již v názvu práce vypovídala o stylizačních schopnostech autora?!), ale chtěli jsme tímto způsobem naznačit dvojí základní přístup k samotnému studovanému materiálu. V prvním významu se *cesty prózou* vztahují k autorovi, k právě jeho pohybu od jednoho prozaického útvaru k druhému, k jeho tvůrčímu směřování (v tomto smyslu by název mohl znít *Jergovićovy cesty prózou*).

V druhém významu není autorské jméno v titulu práce akuzativem, nýbrž genitivem, a celek názvu se tedy vztahuje k našemu analyticko-čtenářskému přístupu a putování po Jergovićově prozaickém díle (varianta tohoto názvu by vypadala *Cesty Jergovićovou prózou*).

Víceznačnost v názvu měla vystihnout pluralitu možných přístupů k materiálu. V této práci jsme se pokoušeli nahlédnout jak autorské směřování a autorský záměr,

tak také čtenářskou dimenzi knih, ale v první řadě text díla. Snažili jsme ze základní komunikační triády autor-text-čtenář<sup>1</sup> nezanedbat žádnou její část.

Jak napovídá druhá část titulu (*Naratologický komentář k dílu*), centrální osou naší analýzy však bude samotný text, ještě přesněji vyprávěcí struktury a postupy, které autor používá, a jejich působení na čtenářovu recepci. V tomto rámci je také třeba chápat naše úvodní přihlášení jak k straně autorské, tak čtenářské. U čtenáře se nezabýváme primárně společenskou recepcí díla, tak jak ji chápal H. G. Jausa a Kostnická škola, ale spíše se zaměřujeme na čtenáře jako na cílového účastníka komunikační situace autor-dílo-čtenář. Na společenskou recepci Jergovićova díla v žádném případě nerezignujeme, budeme se jí zabývat v závěru práce, kde se autorovy prózy a jejich přijetí pokusíme zachytit v širším kontextu chorvatského literárního života 90. let 20. stol.

Po objasnění názvu práce bychom měly také vymezit území, po kterém se v naší práci hodláme pohybovat. Analyzovat budeme Jergovićovy prozaické knihy mezi lety 1994, kdy vychází první z nich – *Sarajevski Marlboro*, až po rok 2007, v němž bylo předáno zadání této práce. Od zadání práce po její odevzdání byly Jergovićovi v rychlém sledu po sobě vydány dva romány: *Freelander* (srpen 2007) a *Srda pjeva, u sumrak, na Duhove* (listopad 2007), kterým se však v naší práci věnovat nebudeme.

Jergović (narozen 1966 v Sarajevu, od roku 1994 žije v Zagřebu) je ve své zemi (či ještě lépe zemích)<sup>2</sup> považován za jednoho z nejvýznamnějších současných autorů,

---

<sup>1</sup> Tato triáda byla samozřejmě současným studiem rozhojňena o řadu dalších činitelů (implikovaná autor, vypravěč (reflektor), implikovaný čtenář, apod.), všem těmto činitelům se na příslušných místech v jednotlivých analýzách věnujeme také.

<sup>2</sup> Jergović sám při otázkách na svou národnost relativizuje vůbec samotnou ideu „čistého“ národa, tolik zprofanovanou událostmi v 90. letech 20. století, a záměrně se vzpírá zařazení do jednoho národního korpusu, ať již chorvatského či bosenského. Velmi výstižně to ve svých dějinách zachytil S. P. Novak: „Rođen u Sarajevu 1966., Jergović se oduvijek opirao zagovornicima nacionalnog čistunstva koji su željeli preformulirati njegovo bosanstvo na jednonacionalnu mjeru. „Ja jesam Hrvat ali sam i Bosanac“, odgovarao im je i upozoravao ih da mu u bosanskom dijelu identiteta ne diraju djeliće po kojima je on još i Bošnjak, ali i Srbin.“ (Novak 2004: 253)

Jergović je tak dalším z početné řady vícedomých autorů na prostorách (bývalé) Jugoslávie: (jmenujme z 20. stol. alespoň několik nejvýznamnějších): I. Andrić, M. Selimović, V. Desnica, M. Kovač, a mnozí další. Podobně neortodoxní je Jergović i v otázce jazyka, kterým píše. Jak se sám vyjádřil v rozhovoru Jiřím Hrabalem, pokud mu novináři či překladatelé tuto otázku položili: „vždycky jsem jim odpovídal, aby jazyk, kterým píšu, nazvali podle vlastního uvážení a cítění. Tedy že ho mohou nazvat chorvatštinou i bosensštinou. Jinak řečeno, lingvisticky se jedná o stejný jazyk, který si každý národ může a měl by nazývat tak, jak si sám přeje. Já osobně

provází jej také značný mezinárodní věhlas (jeho knihy byly přeloženy do více než dvou desítek jazyků, z ocenění zmiňme alespoň Mírovou cenu Erich Maria Remarque – Osnabrück, Cenu Ksavera Šandora Gjalského – Záhřeb, Cenu Meši Selimoviće – Tuzla, ocenění Nejlepší kniha roku deníku Jutarnji list za román *Dvori od oraha*, a četné další)

Proslulost (zejména tu zahraniční) mu zajistila v první řadě jeho prozaická prvotina – povídková kniha *Sarajevski Marlboro*, ovšem vysoko jsou ceněny i jeho ostatní prózy (literární ceny však sbíral také za svou poezii a novinářskou činnost). Kromě tematické otevřenosti a nápaditosti, jsou vyzdvihovány hlavně jeho vypravěčské schopnosti, aniž by však kdy byly důsledněji analyzovány. Pokusíme se tedy v naší práci osvětlit především rovinu narativní konstrukce příběhů, co je na Jergovićově vyprávěcí technice vlastně tak průbojného a objevného, a jaký mají tyto vyprávěcí způsoby vliv na konstituování výsledného smyslu textu.

Zvláštní pozornost bude věnována *vypravěči* (nebo méně antropocentricky řečeno *vyprávěcí funkci*), protože „vyprávěcí funkce ve výpravném díle nabývá ústředního významu pro způsob výstavby fikčního světa, který rozhoduje o jeho účinku na příjemce“ (Haman 2004: 91)

Při našich zkoumáních budeme vycházet především z vlastního textu povídek a románů, neboť o předmětu ještě nebyla sepsána relevantní literatura a novinové a časopisecké recenze nám mohou posloužit mnohem spíše jako materiál k rozboru recepce Jergovićova díla, než jako zásadnější podpora k pochopení jeho tvůrčích postupů.

Vzhledem k tomu, že naše pojetí je již v titulu práce pojmenováno jako naratologické, je třeba jej hned v úvodu trochu přiblížit. Naratologie od konce 60. let 20. stol., kdy se konstitovala jako samostatný obor, prodělala značný vývoj, který ji z jedné strany přinesl řadu inspirativních přístupů k uměleckému dílu, avšak z druhé strany také značnou roztříštěnost a pojmoslovnou nepřehlednost. Chtělo by se říci, že nejen každá země, ale takřka každý teoretik, si vytváří vlastní pojmosloví, případně

---

se tím nijak zvlášť netrápím. Svůj jazyk nazývám chorvatštinou, ale zabývám se více jeho obsahem než názvem“ (Jergović 2005b: 49)

domýšlí a přepracovává teoretický aparát svých předchůdců, takže dnes je skutečně na místě slovo *naratologie* chápat spíše jako plurál.

Protože je tedy pojmový aparát v současné naratologii značně rozkolísaný, zvolili jsme za výchozí terminologii G. Genetta.<sup>3</sup> Kde je to vhodné, tam samozřejmě používáme i pojmů zavedených jinými naratology (zejména vlivného německého teoretika F. Stanzela), ale vždy s příslušným odkazem, abychom nenarušili terminologickou koherenci a nevnašeli do pojmosloví chaos.

Bylo by však přílišným zjednodušením, kdyby se naratologická analýza stala cílem sama o sobě. Nemáme ambici pomocí naratologické analýzy hledat v Jergovičových příbězích společný vzorec vyprávění, či abstrahovat jednotlivé funkce (jak to činil V. J. Propp pro ruské kouzelné pohádky), ani se nesnažíme po vzoru některých francouzských strukturalistů hledat hloubkovou strukturu vyprávění. Jergovičovy příběhy se sami takovéto analýze vzpouzejí, neboť, byť by i bylo možné převést je řekněme na Greimasův aktanční model, těžko bychom se takovým postupem dobrali něčeho podstatnějšího ze smyslu díla. Tyto modely měly za úkol zpracovat potenciálně všechna vyprávění vůbec, naše práce je však zaměřena na vyprávění jako jednotlivost, na konkrétní strukturu Jergovičových příběhů.

Záměr naší práce by s jistou nadsázkou mohl být popsán jako aplikovaná naratologie, neboť nám nástroje vypracované naratology poslouží k analýze konkrétních děl. Samotné nalezení a popsání vyprávěcích technik je však pouze první krok, v druhém kroku by nám tyto takto výsledované poznatky měly posloužit k další interpretaci. Budeme se snažit objasnit, jaké mají jednotlivé vyprávěcí postupy vliv na budování smyslu textu. Zkrátka naše cesta by neměla končit u nalezení jisté vyprávěcí techniky, ale měla by se vydat dále směrem k interpretování zjištěných poznatků.

Budeme na umělecké dílo nahlížet nejen jako na text, ale mnohem spíše jako na komunikační akt, a pomocí naratologické analýzy se pokusíme vytvořit hustší propojení na linii autor – implikovaný autor – text – implikovaný čtenář – čtenář.

---

<sup>3</sup> V celé práci budu pro postavení vypravěče používat pojmy, které do literární teorie zavedl G. Genett: tedy vypravěč je nazýván homodiegetickým, když s postavami sdílí existenční rovinu. Pokud vypravěč stojí mimo nebo nad rovinou postav, pak je nazýván heterodiegetickým.



Dále se zaměříme na některé výrazné rysy typické pro Jergovićův vyprávěcí styl a pokusíme se postihnout, jakými prostředky dosahuje významové mnohoznačnosti svých děl, jak je budována a jaký smysl má silně polyfonická stavba jeho textů. Budeme si všímat jak tato polyfonie souvisí s příznačnou relativitou zobrazovaného fikčního světa, zároveň se pokusíme vysledovat hranice této relativity.

Naše práce není primárně historickoliterární, to však neznamená, že se nepokusíme Jergoviće a jeho dílo vsadit do širšího literárního kontextu. Tento kontext nám umožní lépe pochopit výjimečnost Jergovićovy tvorby, jeho stylu a jeho způsobů zobrazování fikčního světa.

Bezmála třetina celé práce je věnována první knize *Sarajevski Marlboro*. Nejenom pro výjimečné postavení této knihy v kontextu jak bosenské, tak chorvatské literatury, ale především pro výlučné postavení této knihy v Jergovićově tvorbě. Značné množství vyprávěcích postupů, které autor používá ve svých dalších dílech, je možno poprvé zaznamenat právě zde, navíc kniha je tak rozmanitě (z hlediska naratologie) vytvořena, že by bylo těžko omluvitelným opomenutím nepokusit se tuto rozmanitost popsat a dále ji komentovat.

V této první prozaické knize je však kromě jednotlivých vyprávěcích postupů jasně patrná i celková autorova poetika a přístup k zobrazovanému fikčnímu světu, které prostupují, byť s určitými dílčími modifikacemi, i následující autorova díla. Budeme se jí zevrubně věnovat tedy především v analýze této první knihy, dalšímu pátrání po styčných bodech mezi touto knihou a celkem autorova díla se budeme zabývat v průběhu celé práce.

## **1. Sarajevski Marlboro.**

### **1.1 Pokus o vřazení do kontextu**

Kniha povídek *Sarajevski Marlboro* není Jergovićovou prvotinou, již na přelomu 80. a 90. let 20. stol. publikoval básnické sbírky *Opservatoria* *Varšava*

(1988), *Uči li neko u ovom gradu japanski* (1990) a *Himmel Commando* (1992), v této době pravidelně přispíval i do sarajevského periodického tisku.

Kniha *Sarajevski Marlboro* vychází v Záhřebu, v nakladatelství Durieux v roce 1994, rok po odchodu Jergoviće z obleženého Sarajeva, zároveň také rok před podepsáním mírových dohod v Daytonu. Do roku 1995 stihne vyjít italský i francouzský překlad, v Itálii se dokonce kniha *Sarajevski Marlboro* stává povinnou školní četbou.

V Sarajevu samozřejmě literární produkce zápasí se značně ztíženými publikačními možnostmi (pokud vůbec pomineme do krajnosti zredukované životní podmínky), avšak výjimečná situace vyvolává u spisovatelů potřebu reagovat. Vzniká tak celá řada zásadních děl, která jedinečností svého vzniku stejně jako i aktuálností situace přitahují mimořádnou pozornost světa. Pojítkem téměř všech těchto děl je aktuálnost reakce, což přirozeně vede k preferenci jistých literárních útvarů – jsou to především básně (J. Osti, A. Sidran), různé zápisy, měnící se až do podoby hesláře obklíčeného města (S. Mehmedinović, O. Kebo), publicistika (V. Mrkić) a také široká esejistická činnost (Dž. Karahasan, R. Mahmutćehajić a jiní). Beletristická próza, která by se hlásila ke své fikčnosti se příliš nevyskytuje (výraznou výjimkou jsou texty K. Zaimoviće), a pokud ano, často jsou jejími příznaky černobílé vidění světa a plochost postav, což logicky ústí v uměleckou nepřesvědčivost.

U pojmu umělecké přesvědčivosti nebo širěji estetické funkce této válečné literatury bychom se na chvíli mohli zastavit. Můžeme si připomenout diskuzi (např. Adorno-Benjamin), která se vedla po skončení druhé světové války, kdy intelektuálové kladli otázky, zda je po Osvětimi ještě vůbec možné psát básně. Určitou odpovědí bylo, že literatura má jako jediná možnost zachytit niterné pocity člověka, a tímto svědčit o jeho stavu.

A tvorba v obleženém Sarajevu jako by skutečně tomuto závěru odpovídala. Spisovatelé cítí tak silně absurditu a nepřípadnost své situace na konci 20. století, že se především pokoušejí podat svědectví, zachytit realitu, která je sama v sobě tak neskutečná a vykloubená z normy, že málokoho napadá vytvářet nějaký jiný fikční svět, než ten, který by byl literárním přepisem toho skutečného. A právě to vede k expanzi žánrů a postupů, kde se autoři pokoušejí zdůraznit nevymyšlenost,

pravdivost scén odehrávajících se ve fikčním světě, které mají být pouze přepisem faktuálních událostí. Výrazná je snaha eliminovat zprostředkující roli vypravěče, vše je podřízeno tomu, aby výpověď byla brána spíše jako dokument než jako konstruovaný příběh. V další analýze zjistíme, jak se k této tendenci postavil Miljenko Jergović.

## 1.2 Hledání vypravěče

V soudobé teorii vyprávění se klade velký důraz na textovou entitu vypravěče. Než však přistoupíme k analýze textové role vypravěče, načrtněme si strukturu této knihy. V povídkovém souboru *Sarajevski Marlboro* je obsaženo 29 krátkých povídek (3-5 stran). Mezi nimi je dále vyčleněna první a poslední povídka, které tvoří zvláštní oddíly i s titulem. Název prvního oddílu (obsahující první povídku) je *Nezaobilazan detalj u biografiji*, pak následuje oddíl nazvaný *Rekonstrukcija događaja*, která obsahuje hlavní korpus 27 povídek, a závěr obstarává oddíl s anglickým názvem *Who Will Be the Witness*, v němž je obsažena závěrečná povídka *Biblioteka*.

Vidíme, že celá kniha povídek je podřízena kompozici, která není nepodobná uspořádání nejběžnějšího typu vyprávění - tedy úvod, hlavní část a závěr. To vytváří pocit určitého směřování a hlavně dovršenosti, pocit počátku a konce. Ovšem tento konec v sobě nenese znaky definitivy, něčeho uzavřeného, neboť končí otázkou (*who will be the witness*) a tak před čtenáře naopak staví široké pole interpretace, na němž se teprve sám musí dopracovat k utváření smyslu.

To co pozorujeme již v náznaku v kompozici, nazvěme to například otevřeností konce, rozkolísání jistoty, pozorujeme jako jeden z hlavních rysů v mnoha obměnách ve velkém počtu povídek. I když se formální znaky konce objevují, neznamena to, že by tento konec přinášel odpovědi, spíše naopak významové dění povídek znejišťuje, zmnožuje pole možných odpovědí a vůbec jinak se brání definitivním soudům.

První a závěrečná povídka se z celku ostatních nevydělují jenom nadtextovými ukazateli – jako je formální grafické a kompoziční začlenění do jiných oddílů, ale také,

a možná především, v rovině textové použití vyprávění ve druhé osobě – tedy jakési du-formy. Tato figura je pro prózu silně příznaková a vyskytuje se jen okrajově. Dokonce je její použití tak neobvyklé, že se s jejím popisem nesetkáváme ani v teoretických dílech, která se výstavbou vyprávění zabývají.<sup>4</sup>

V Jergovićově podání se jedná o velice nezvyklé křížení některých vyprávěcích postupů – pokud by úvodní povídka *Izlet* byla napsána v ich-formě (do níž ji lze jednoduchou proměnou slovesných osob a osobních zájmen převést bez jakékoliv změny příběhu), šlo by o běžný případ vyprávěcí situace zprostředkovanou reflektorem, tj. „postavou, která myslí, cítí, vnímá, ale nemluví ke čtenáři jako vypravěč. Zde se čtenář dívá očima postavy reflektora na jiné postavy vyprávění. Protože se „nevypráví“, vzniká v tomto případě dojem bezprostřednosti zobrazení.“ (Stanzel 1980: 13)

Ovšem v našem případě je překročeno základní omezení reflektora, a totiž to, že tento se zásadně neobrací ke čtenáři, neaktualizuje vyprávění. Zde se „reflektor“ také ke čtenáři neobrací formulacemi typickými pro vypravěče, který navazuje kontakt se svým partnerem, fiktivním adresátem<sup>5</sup>, nýbrž jej přímo ztotožňuje s hlavní postavou vyprávění s vlastním „reflektorem“. Ve výsledku to vede k lyrizaci, protože forma promluvy ve 2. osobě evokuje především lyrické „niterné mnohohlasí subjektu“ (Červenka 1996: 184). Vůbec úvod první povídky jako by ještě přímo navazoval na předchozí autorovu básnickou tvorbu, jejíž jedním ze základních kamenů je dětství a dětské nazírání světa.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> (srov. Stanzel, F.: *Teorie vyprávění*, Rimmon-Kenanová, S.: *Poetika vyprávění*, Scholes, R., Kellogg, R.: *Povaha vyprávění*, a jiné)

<sup>5</sup> Porovnej např. se sémiotickým modelem komunikace se kterým pracuje S. Chatman:

Skutečný autor      Implikovaný autor → (Vypravěč) → (Fiktivní adresát) → Implikovaný čtenář      Skutečný čtenář  
Převzato podle: Rimmon-Kenanová, S.: *Poetika vyprávění*. Brno, Host 2001. Str. 93.

<sup>6</sup> Jako jistou hru, ale také důkaz, že úvod povídky se nijak výrazně neodchyluje od autorovy básnické poetiky raného období, jsem se pokusil úvodní část povídky přetransformovat do veršů:

#### **Izlet**

Glavi je mjesto na jastuku  
Sve ostalo je čisti užas  
Osječaš kako gubiš to meko tlo  
Pod sobom  
Ljulja se usnuli svijet  
Sljepoočnica ti lupka o kvrgu majčinog ramena  
Proviriš kroz jedno oko i vidiš  
Igru stuba pod nogama  
Optičku varku jednostavnih geometrijskih figura  
Koje te opet vraćaju u san

Vedle lyrizace užití druhé osoby také posiluje u čtenáře vřazení do děje, protože je vtažen přímo do průběhu dění, i když po jistém čase vystoupí z postavy, protože ví, že se nevypráví jeho příběh. Tato vypůjčená identita se čtenářovy připomene poslední povídkou, kde je opět vyprávění v 2. osobě použito, a tak je celá kniha zakončena, tímto návratným motivem je dopsán kruh.

Zjistili jsme tedy, že vyprávění ve druhé osobě je útvar specifický, který je bližší ich-formě, do které se dá jednoduše přetransformovat, než vyprávění v er-formě, do níž bez změny převést nelze. Specifiky tohoto způsobu vyprávění jsou výrazná lyrizace a také přímý apel na adresáta.

Následují povídky oddílu *Rekonstrukcija događaja*. Úvod tohoto cyklu obstarávají čtyři povídky vyprávěné homodiegetickým vypravěčem v první osobě, který je zároveň klíčovým účastníkem vyprávěných dějů. První je povídka *Kaktus*, která v sobě nezapře dávku symboličnosti a také určité programovosti.

Kaktus je dar dívky jejímu milenci (vypravěči), který rozhodně není zapáleným botanikem, ale pokouší se o kaktus starat. Hlavní radu, podle níž kaktus pěstuje, je vzpomínka na slova své babičky: „Nekada davno baka mi je rekla kako se kaktusi ne smiju premještati. Oni mogu biti samo na jednom mjestu. Nije naročito važno kakvo je to mjesto i je li najljepše, važno je da je njihovo.“ (SM: 19) Podobná věta může platit také pro lidi, zde konkrétně pro obyvatele Sarajeva a šířeji celé Bosny.<sup>7</sup>

Naznačena je zde provázanost se „svým“ místem, a přestože jinde jsou snad místa hezčí, právě to jedno je jejich, a v podvědomí cítí, že když jej opustí bude to pro ně znamenat tak výrazné vytržení z prostředí, které znamená také jednu nezanedbatelnou „smrt“. Podobně reaguje kaktus, který bez úhony přežívá i nízké teploty u granátem rozbitého okna, ale když se jej vypravěč rozhodně přenést do teplejšího sklepa, protože v bytě zamrzla už i voda, kaktus uvadne.

Role kaktusu v povídce se nezužuje pouze na symbol zhoubnosti nepřírozeného vykořenění či přemístění. V rovině osobního vztahu, který je dominantou příběhu (nahlížen z pozice milence, vypravěče ironického a dosti cynického) je kaktus „mala

---

<sup>7</sup> Tento motiv se vrací v románu *Dvori od oraha* (Zagreb: 2003), kde je na straně 100. dále rozvíjen.

vesela pojeđnost u našem životu, ona pojeđnost kroz koju sve ljubavi izlaze iz zadanog okvira i ostaju vrijedne za uspomenjivanje.“ (SM: 20)

Pár dní před začátkem bojů dívka ze Sarajeva odjíždí, a když se jí hrdina po ostřelování snaží telefonicky vyličit jeden banální detail, zjistí, že mu dívka nerozumí. „Ona povjerovala da smrt postoji samo u Sarajevu. Postala je patetična i sasvim daleka.“ (SM: 20) Tedy další důkaz, že něco (v tomto případě vztah) po přemístění přestává fungovat.

Ovšem pokud jsme se pustili do zjišťování funkce motivu kaktusu v povídce a dospěli k tomu, že zde vystupuje jako několikanásobný symbol, je třeba hned vedle vystavení kaktusu na takto symbolický piedestal postavit postřeh dívky, které fyzická podoba kaktusu připomíná hrdinův pohlavní úd. Tedy rozšíření symboličnosti kaktusu také do profánnějších dimenzí. Toto je jeden z typických autorských rysů Jergoviće – dokáže vést vyprávění o věcech nejzávažnějších tak, aby nesklouzával k patetičnosti, často právě hodnoty nejvyšší se snaží zachytit na zdánlivě nepatrných drobnostech. A užití prvků z oblasti tradičně považované za neslušnou či nízkou, nebývá zatáhnutí za záchranou brzdu v případě, že by se mu příběh vymykal z rukou a stával se nesnesitelně patetickým, nýbrž právě tyto prvky komponuje do svých příběhů na různých místech a tak spíše brání, aby tato vyprávění byla pateticky interpretována. Zlidšťují prostředí a stávají se tak protipólem k hrdinským vyprávěním (která mají v jihoslovanské oblasti silnou tradici a také pevný řád s nepřekročitelnými hranicemi).

Abychom se vrátili k rozboru povídky - tato mnohovýznamovost kaktusu (jeho několikanásobný symbolický obraz, ale také i kaktus prostě jako rostlina kaktus) rozehrává čtenářsky lákavé odhalování závěrečné scény vadnoucího kaktusu, ležícího přes rub květináče ohnutý k zemi. Zároveň se nám v této scéně sbíhají v jednom bodě všechny významy postupně rozvíjené okolo ústředního motivu kaktusu. Toto můžeme považovat za další z typických autorových tvárných prostředků využitých v této knize – když se v povídce začne základní linie komplikovat a významy jednotlivých motivů se začnou množovat a nebo zanořovat, vždy se objevuje silná tendence je v závěru zase svést dohromady, mnohdy do jediného bodu, v němž se často již od sebe značně vzdálené představy spojí. Tato spojení bývají někdy překvapivá, neotřelá a právě o to zajímavější.

Centrální postavení detailu, ale nikoliv detailu libovolně vybraného, nýbrž přesně voleného a výpovědně silného, dokládá i závěrečná pasáž povídky Kaktus: „Neke je ljude nekada davno rastuživalo što konji umiru stoječki, a mene rastužuje što kaktusi klonu popud dječaka u onoj Goetheovoj pjesmi. Ta stvar i nije tako važna, osim kao upozorenje da se u životu treba čuvati detalja. I ničeg drugog.“ (SM: 21)

Druhá povídka s názvem Krađa vychází ze stejného naratologického rámce, tj. příběh je vyprávěn hrdinou povídky v ich-formě, ten kdo vidí je totožný s tím, kdo vypráví, ovšem tato vyprávěcí funkce je zúžena a podána figurou známou jako „reportér“, „příkladem může být Camusův Meursault, o němž bylo konstatováno, že podává informace o svém chování, ale neprozrazuje, co si *myslí*.“ (Haman 2004: 90) Čtenář je informován o ději, aniž by měl nějaké hodnotící informace, nebo mohl tušit, co si postavy myslí.

Tato povídka je jedinečná razancí s jakou rozbíjí jeden ze stereotypů nebo snad přesněji řečeno jeden bosenský literární topos 90. let. Tímto toposem je zobrazení idylických vztahů mezi etniky v Bosně v době před vzednutím nacionalistických vášní počátkem 90. let. Aby nedošlo k omylu – nepronáším nic o historické pravdivosti nebo nepravdivosti takového obrazu, pouze se pozastavuji nad pokusy tuto skutečnost ztvárnit uměleckými prostředky. Ve velké většině děl, která se o to pokouší, totiž působí přehnaně selankovitý obraz spíše rušivě, čpí umělostí, papírovostí, mnohdy bývá expozicí k šablonovitým příběhům, většinou výrazně kontrastní kompozice (idylický začátek jako kontrast apokalyptického konce).

Jergović se nebál od tohoto toposu vzdálit a konstruuje normalitu předválečných vztahů antiidylicky, ale právě proto přesvědčivěji. V povídce se objevují dvě znesvářené sousedské rodiny, rodina vypravěče a srbští manželé Rade a Jela se svými dcerami. Vypravěč v dětském věku nesnášel, když dcery sousedů chodily krást jablka do jejich zahrady, a když po sérii dětských naschválů nachytal v zahradě dívku ze sousedství, rozhodl se jí za vlasy přitáhnout k matce. Dívka se vyprostí, avšak sevření je tak pevné, že chlapci zůstane v ruce chomáč vlasů i s kouskem kůže. Chlapec (vypravěč) se před dívčíným otcem Radem zamkne doma. Rade za ním volá, že ho zabije. „Isto je ponovio i mojoj majci, ona mu je na sličan

način uzvratila. Satima su s prozora na prozor razmjenjivali uvrede. Ona mu je vikala da je gangster iz Kalinovika, on joj je odgovarao da je smrdljiva raspuštenica. Narednih dvadeset godina nitko se ni s kim nije pozdravljao..." (SM: 22)

Dostatečně vypovídající je již autorův výběr, co nám z fikčního světa děje přes postavu vypravěče zpřístupní. Samozřejmě výběr je základní autorův prostředek k budování smyslu, ale v této ukázce výrazněji vynikne, že autor nevolil jenom zápletku, kterou do příběhu vloží, ale v této zápletce ještě synekdochicky vybral každé straně jednu urážku. Nelze si představit, že by postavy na sebe skutečně pokřikovaly hodinami jednu a tutéž nadávku, ta zde má funkci charakterizační a dává čtenáři informaci, že se postavy vůči sobě nevymezují na základě etnické příslušnosti, ale volí kritéria jiná, s jistou dávkou nadsázky snad možno říci „občanská“. Věta s urážkami na sebe strhává pozornost i z hlediska výstavby povídky. Ta je totiž budována velice úsporně, vyprávění je až hemingwayovsky osekáno na kost, věty na sebe bezprostředně navazují, tlačí běh udalostí kupředu a ani jednu není možné vypustit, aniž by utrpěla logická návaznost děje. Až právě na tuto větu *Ona mu je vikala da je gangster iz Kalinovika, on joj je odgovarao da je smrdljiva raspuštenica*. Nepřináší žádný dějový posun vpřed, nese však v sobě charakterizační informaci navíc. O co méně je důležitá pro pohyb děje, o to více vyniká její závažnost pro smysl povídky.

Povídka i tematicky silně vybočuje z válečných stereotypů, neboť je jednou z velice mála děl nesrbských autorů, ve kterém je zachycena situace, kdy jsou srbsští obyvatelé zabiti „druhou stranou“, to znamená Chorvaty či Bosňáky a ne ostřelováním z „vlastních“ srbských pozic. Ovšem tento fakt není v povídce nijak vyzdvihován či zdůrazňován, není to centrum, okolo něhož by se význam koncentroval. Tímto centrem je spíše obecná tragedie obyvatel v dobách, kdy se začne šířit mezinárodní podezíravost a nenávist, jejíž důsledky pocítí všichni a nejvíce zpravidla trpí ti, kteří jsou „jiní“.

V této atmosféře sleduje vypravěč Radeho, v jehož domě našla policie v prvních dnech války několik zbraní. Už bylo výše zmíněno, že jsme odkázáni na vypravěče, který nedoplňuje svá pozorování úvahami, takže v textu není objasněn původ ani možné použití zbraní.



Zažíváme jako čtenáři zvláštní situaci, implikovaný autor nás záměrně nechává ve stejné situaci jako vypravěče, ve stavu zmatenosti a neschopnosti přisuzovat takové hodnotící kategorie jako *dobrý* – *zlý*, neboť máme jednu zásadní informaci o Radem (měl zbraně), ale zároveň celé vypravěčovo vnímání Radeho je soucitné a implikuje vysoké morální kvality této postavy.

Zachycuje tak zvláštní fenomén, situaci podobnou filozofické aporii, kdy je člověk před zvláštní volbou – buď žít bezstarostně jako dřív, ovšem kdykoli se může stát, že tvůj včerejší soused tě přijde zlikvidovat, anebo naopak být podezřívavý, nedůvěřovat ostatním etnikům, což tě ovšem psychicky rozkládá, až se nakonec staneš podobným těm, kteří válku vyvolali.

Vypravěčův příběh zaznamenává také tuto podezřívavou hysterii (avšak nakolik lze mluvit o hysterii?), která může přerůst až ve vyřizování účtů s ... A nyní s kým? Chtělo by se říci s nevinnými, avšak zde je právě háček, protože jedním ze stěžejních témat této povídky je a priori omezená schopnost člověka nahlédnout vlastnosti a záměry druhého. Právě proto v této povídce neexistuje vyšší textová autorita, která by nám říkala, kdo je jaký, ale vidíme příběh jen skrze vypravěčův pohled, kterému jsou nejzásadnější informace pro možnost hodnotit skryté. To však neznamená úplnou nivelizaci hodnot a zrelativizování vůbec možnosti hodnotit, opět se nám jako klíč k pochopení toho, co není prostě jednoduše viditelné, nabízí zvýšená vnímavost k detailům, které v sobě mohou skrývat vysvětlení. Snad i proto závěr – „Možda sam glup kada ovo kažem, ali onog čovjeka pamtim samo po onom pekmezu i po tome što se nije, makar noću, protegnuo da ubere tu jabuku.“ (SM: 24)

Jistě stojí za to udělat nyní odbočku a podívat se na povídku *Vojvoda*, kde se setkáváme s podobným kontrastem, ovšem v zajímavě modifikované podobě. Vycházíme z teze, že v teoriích vyprávění se na nejzákladnější úrovni rozlišují tři způsoby jakým mohou být postavy prezentovány. Prvním je přímý popis, kdy nám vypravěč přímo sdělí, jaké má postava vlastnosti, jaká *je*. Druhý základní způsob je uvedení postav do děje, kdy čtenář podle chování a reakcí postavy usuzuje na její vlastnosti. Třetí je možnost nahlížet do nitra postavy, do její mysli. Samozřejmě

málokdy se tyto typy charakterizace vyskytují odděleně, většinou jde o jejich kombinaci.

Třetí způsob, tedy vnitřní náhled do postavy Jergović používá dost omezeně. Souvisí to i s tím, že v povídkách ze sbírky *Sarajevski Marlboro* vůbec poměrně málo využívá figuru známou jako vševědoucí vypravěč, který by neomezeně nahlížel do pohnutek postav, autor dává přednost něčemu, co by se snad dalo nazvat vypravěč vševidící, neboť vypravěč často popisuje věci, u kterých by jako fyzická osoba z logiky děje být nemohl.

Rozlišení, jestli budou postavy definovány přímo nebo pomocí jejich reakcí na podněty, je často svázáno s tím, zda je příběh prezentován jako vědomě vyprávěný, tj. má svého „viditelného“ vypravěče, který se nemusí děje přímo účastnit, ale je ze stejné existenciální roviny (vypravěč homodiegetický) – v tom případě vypravěč používá jak přímý popis, tak i charakterizaci nepřímou. Pokud je vypravěč heterodiegetický, a tedy tradičně chápán jako věrohodný, pokud zrovna nevysílá signály o opaku, bývá tato přímá hodnotová charakteristika potlačena.

Zatímco v povídce *Krađa* bylo napětí okolo postavy Radeho vyvoláno rozporností popisu postavy (přímo vypravěčem charakterizován není, ale z děje vyplývá, že je „dobrý“) a faktem, že u něj byly nalezeny zbraně (i když o jejich účelu nevíme nic) a z důsledků, které to pro něj znamenalo, v povídce *Vojvoda*, je postup opačný. Tam je postava vypravěčem uvedena do příběhu v první větě přímým vyjádřením: „Tako zlog čovjeka po Bosni si mogao tražiti cijeli život i opet ga ne bi našao. Mrk, gadljiva izraza lica, nisa ga smio u oči pogledati da što ne pomisli.“ (SM: 83)

Nápadně to připomíná konstituování postav pomocí několika neměnných atributů ve starověkých ságách.<sup>8</sup> Ovšem následná hlavní dějová linie je v kontrastu k popisu postavy, neboť titulní hrdina vojvoda Musa stále bez vysvětlení odmítá napadnout sousední město a svou krutost si vylévá na vlastních vojácích, kterým

---

<sup>8</sup> „Tyto atributy jsou spolu s hlavním rysem tělesným – dlouhými světlými vlasy – vše, co potřebujeme, abychom její povahu mohli plně pochopit. Ságová charakteristika je téměř čistým příkladem vnějšího přístupu k postavě. Skoro každá postava je v sáze uvedena jednou nebo dvěma větami, jež představují její atributy. Tímto způsobem je uveden i samotný Njál, nejsložitější postava ságy. Všechny jeho následné činy jsou implicitně obsaženy již v úvodním popisu.“ In: R. Sholles, R. Kellog: *Povaha vyprávění*. Host, Brno 2002. Str. 169.

nedovolí, aby použili zbraně ani na vlastní obranu. Povídka končí lakonickým sdělením vypravěče: „Nikome, međutim, nikada neće biti jasno zašto Musa nije htio pucati na grad.“ (SM: 86)

Můžeme tak pozorovat přesně opačný postup budování postavy než je běžné, navíc tento postup není nijak vypravěčem vysvětlen, jak už to tak v Jergovićových povídkách bývá, povídky se brání doslovnosti a jsou interpretačně značně otevřené.

Ovšem postava vojvody Musy není zajímavá jen z hlediska typologie postav a výstavby textu, ale také jako polemika s určitým, a dobově je možno říci i značně produktivním, typem zobrazení – tedy výrazné zploštění postav na jednu dominantní vlastnost, což by u některých žánrů nebylo závadou, kdyby tuto vlastnost zpravidla neurčovala etnická příslušnost postavy, respektive autora. U těchto jednobarevných figur však byly vlastnosti a činy v naprostém souladu.

Připomeňme, že takto zjednodušené pojmání reality nebylo zdaleka jen záležitostí spisovatelů druhého řádu. I z této strany je třeba nahlížet Jergovićovu tvorbu neboť, jak tvrdí teoretik Milivoj Solar: „kontekst, valja stoga ponoviti, nužna je kategorija u svakoj analizi i svakom tumačenju književnog dijela, naprosto zato što kategorija teksta upućuje sama sobom na onu cjelinu unutar koje tekst dobiva određeni smisao.“ (Solar 1981: 187)

Ale vraťme se zpět k úvodním povídkám. Třetí povídka *Buba* je opět vyprávěna homodiegetickým vypravěčem. Dominantou povídky je vztah vypravěče k jeho autu, k legendárnímu volkswagenu „brouku“. Jedná se o poetizující opis, který však před námi rozevírá také zvýrazňující se hodnotový rozpor mezi různými přístupy k věcem a ke světu vůbec. Zatímco pro vypravěče je jeho auto symbolem krásy, dokonalé harmonie a také volnosti, větší část jeho okolí, pro níž stojí na prvním místě praktičnost, shledává v koupi starého, nijak zvlášť výkonného automobilu velkou dávku podivínství. Když se vypravěč za jednoho s prvních soustavnějších ostřelování města ukrývá v cizím sklepě, přemýšlí, zda-li by radši obětoval "brouka" nebo dům. Nakonec převáží praktická stránka a vypravěč volí dům. Po návratu domů zjistí, že nepoškozené zůstalo auto i dům, ovšem po odeznění úvodní radosti přichází zjištění "shvatio sam da zapravo ništa nije spašeno, nego još uvijek nije došlo vrijeme

rastanku" (SM: 27.)

Následuje povídka *Prsten*, v níž se naposledy setkáváme s vypravěčem, jak jsme ho poznali v úvodních třech povídkách. Tedy s homodiegetickým vypravěčem, který vykazuje známky jednotnosti, a se znalostí pozdějšího díla můžeme říci i jisté autobiografičnosti, navíc implikovaným autorem poskytnuta žádná textová indicie, že by dosavadní vypravěč neměl být jednou a touž postavou. V samotné povídce s vypravěčem sledujeme zprávy o umírání jeho babičky, které přináší matka, ovšem zároveň i fotbalové mistrovství světa probíhající v Mexiku. Není možné říci, že by zde sledování fotbalových utkání bylo podáno tak, aby odkrylo vypravěče jako osobu cynickou, děj v povídce ústí k zjištění, že bizarní zprávy o smrti (o té babiččině se vypravěč dozvídá, když na ztišeném televizoru sleduje německou radost ze vstřeleného gólu) nejsou pouze výsadou válečného Sarajeva. Pokud se týká prstenu z titulu povídky, ten po pohřbu babičky funguje jako připomínka, jako jakýsi háček, na který je možno rychle ulovit celou vzpomínku. Je symbolem, že malé drobnosti jsou nejčastěji tím, co vyvolá proces vzpomínání.

Povídka *Gospar* se již od předchozího vyprávěcího postupu poněkud odchyluje. Hlavní proměna je ve vypravěči povídky, který nyní již není přímým účastníkem děje, ani není nijak jinak aktualizován, působí jako tzv. vševědoucí vypravěč (heterodiegetický), pozoruje události z jiné roviny. V posledním odstavci však proběhne proměna perspektivy, která naznačí, že příběh byl celou dobu podáván vypravěčem homodiegetickým, který zůstal až do poslední věty skrytý. I v ní je však tato proměna naší znalosti o vypravěči naznačena pouze jedním spojením a to vypravěčovým konstatováním: „govorila je moja majka...“ Až do této chvíle byla v povídce dominantní „heterodiegetická neosobní vyprávěcí funkce“<sup>9</sup> neboli tzv. vševědoucí vypravěč, který se však touto jedinou větou mění ve vypravěče homodiegetického, ve vypravěče „s tělem“,<sup>10</sup> neboť neosobní vyprávěcí funkce jaksí nemůže mít *svou matku*. Tato nenadálá a překvapivá změna perspektivy vyprávění má

---

<sup>9</sup> Podle Haman, A.: Několik poznámek k otázce vyprávěcí funkce a formy. In: Od struktury k fikčnímu světu. Olomouc, Aluze 2004. Str. 90.

<sup>10</sup> K tomuto pojmu viz: Haman, A.: Několik poznámek k otázce vyprávěcí funkce a formy. In: Od struktury k fikčnímu světu. Olomouc, Aluze 2004. Str. 87-93. Dále: Rimmon-Kenanová, S.: Poetika vyprávění. Brno, Host 2001. Str. 93-113.

dalekosáhlý význam pro další vnímání povídek. Čtenář už si nemůže nikdy být jistý, že na něj podobné překvapení nečeká ani v dalších povídkách, a stává se obezřetnější i k tzv. vševědoucímu vypravěči. Ten bývá obvykle považován za věrohodného a musí zpravidla vynaložit značné textové úsilí, aby tuto důvěryhodnost popřel. Kdežto u vypravěče homodiegetického, který sdílí s postavami stejnou existenční rovinu, je čtenář a priori méně důvěřivý a už jen tím, že obývá stejnou rovinu dění, jsou u něj předpoklady považovat jej za zaujatého. A právě k takovému rozkolísání vyprávěcích perspektiv (homodiegetická x heterodiegetická) dochází v této povídce, a to pouze touto jedinou zmínkou a matce.

Hlavním hrdinou vyprávění je Ivo, Dubrovničan, který se přistěhoval do Sarajeva. Postava je popisována zvnějšku, podle svých zvyků, a pokud se objevuje nějaká přímá charakteristika, je podána jako přímá řeč člověka ze sousedství. Tato bezprostřední hodnocení zachycená v sarajevském kolokviálním hovoru, který je jako stylizační prostředek v knize dávkován skutečně po miligramech, nás vtahují na sarajevskou ulici, ale působí také jako objektivizující prvek potvrzující hlas samotného vypravěče.

Zásadní je také zaznamenat postup, který autor využívá při budování postav a který je pro něj typický a charakterizuje způsob nahlížení světa, který ve svých dílech uplatňuje. Když se v povídce vyskytuje kladná postava, vždy je zproblematizována, pokaždé je uvedena nějaká informace, která narušuje její „dokonalý“ charakter. Stále je nám připomínána nejednoznačnost zobrazovaného světa, složitost, která není redukovatelná na dvě základní barvy, ale která pracuje s množstvím odstínů. Pokud se zdá, že je osoba symbolem moudrosti a ušlechtilosti, pokaždé se objeví nějaký protikladný detail, který však neznamena popření výše uvedených vlastností, spíše dodává k těmto vlastnostem ještě lidskou dimenzi. Zjevná je snaha, aby postavy nepůsobily ploše, aby stále zůstala zachována nejednoznačnost a vnitřní komplikovanost, která by lépe odrážela složitost světa v textu zobrazovaného.

Pokud se vrátíme k povídce *Gospar* tuto funkci má popis vložený do jinak kladného zobrazení hlavního hrdiny Iva: „Za dana velikog granatiranja ili kad zapuše jugo gospar je postajao malo nervozan, no ljudi su ga pogledima, kurtouaznim pitanjima i sitnim znacima pažnje pokušavali oraspoložiti. Nekad bi im to uspjevalo, a

nekad bi se Ivo ponašao kao kakav oholi plemić; pljuštale su ironičke opaske, bezrazložna upozorenja, pa i uvrede. No vođu nikada nikome nije uskratio.“ (SM: 32)

Pokud už jsme se zastavili u tohoto postupu bude na místě připomenout povídku *Komunist*, kde je tento princip zobrazování postav dokonce tematizován v samotném textu povídky. Celá tato povídka je zachycena jako vyprávování jisté osoby, která informuje spisovatele o příběhu komunisty Iva T. Toto vyprávění je přeneseno jakoby zachycené na diktafon, má takřka dokumentární charakter. Vypravěč mluví kolokviálním bosenským hovorem, který se poměrně výrazně liší od standardu, kterým jsou psány ostatní povídky – jak foneticky, tak i lexikálně a syntakticky. Navíc se obrací na svého posluchače řadou kontaktních výrazů. Těžištěm vyprávění je život Iva T., kterého vypravěč vykresluje jako člověka přirozeně moudrého, majícího schopnost nahlédnout mnohé věci hlouběji než ostatní. Ovšem i v samotném vyprávění opět najdeme drobnosti, kterými je Ivo srážen z výšin dokonalosti, a tato demytizace nepostrádá prvky ironie a humoru: „A bili mu jednako dragi i Nijemci, i Englezi, i Amerikanci. Bez obzira na kapitalizam. Mrzio samo Japance. Niko nije znao zašto. (...) A on će ti onda: „E moj Darvine, ako je čoeak nasto od majmuna, od čega su onda Japanci““ (SM: 59)

V závěrečném odstavci povídky, kdy se vypravěč příběhu obrací k fiktivnímu zapisovateli-dokumentaristovi, je tematizován střet názorů na zobrazení osob. Zdá se mi, že tento střet názorů je strukturně hluboký, příznačný a do určité míry postihuje i některé tendence (nejen) v bosenské válečné literatuře: „A ti bi mogo nešto napisat o Ivi T. Al pazi kako ćeš! Nemoj reć da je bio i osto komunista, a nemoj ni reć da nije dao ženi da slavi Božić. Preskoći i ono o Titu, a ne piši ni ono da je bio predsjednik općine jer se zna ko su bili predsjednici u onom sistemu. Najbolje bi bilo da slažeš kako je Ivo T. fratar, al kako ćeš kad fratri ne mogu imati ženu i djecu. Ama reci samo da je taj čovjek dobra duša i ne moraš ništa više. Nek to ostane zapisano i bit će dosta.“ (SM: 62)

Je to jistá autorská hra reflektující poněkud naivní přesvědčení, že pokud má být člověk představen jako kladný hrdina je třeba nejprve u něj odstranit jakákoliv pochybení a představit jej jako jednolitý a ničím nenarušovaný monolit dobra. Ovšem

toto přesvědčení, ilustrované na poznámce tohoto naivního vypravěče, bylo velmi produktivní také v dobové literatuře, téměř se zdá, že tento lidový vypravěč se se svým upozorněním *Al pazi kako češ!* se uhnízdil hluboko v myslích nejednoho spisovatele.

Kvůli blízkému spojení tématických znaků jsem volil digresi ke čtrnácté povídce, ale přesuňme se zpět, k povídce *Bosanski lonac*, která je sedmá v pořadí. V ní je vyprávěcí funkce dosti odlišná od předcházejících povídek, neboť zde existuje jasně se projevující vypravěč, který se obrací k fiktivnímu adresátovi kontaktními slovy, nevypráví však o sobě, nýbrž příběh o Eleně a Zlajovi. Povídka má zajímavou strukturu, protože je rámována úvodním a závěrečným odstavcem, které jsou vyděleny a v nichž vypravěč hovoří z perspektivy znalého, z perspektivy jakoby nad příběhem, kde vynáší svá široce hodnotící poselství.

Následuje povídka *Hanumica*, ve které je opět značně proměněna vyprávěcí funkce. Zde je vypravěč upozaděn, nijak výrazně se neprojevuje, má však možnost nahlédnout do mysli protagonistů Čipa a Mujesiry. Jeho vševědoucnost je také kombinována s fokalizací, fokalizátorem bývá zásadně Mujesira. Toto poměrně časté střídání perspektiv – objektivní vyprávění, náhled vypravěče do mysli Čipa nebo Mujesiry a Mujesiriny bezprostřední myšlenky, podány bez vypravěčského filtru fokalizací – dodávají vyprávění velkou dynamiku. Zvláštní však je, že postava Mujesiry nemá v textu jinou funkci, než sloužit jako „osvětlovač“ Čipa. Všechny její myšlenky, které jsou nám vypravěčem nebo fokalizací předkládány se týkají pouze Čipa, Mujesira vůbec nereflektuje své vlastní postavení a své nedávné prožitky (vyvraždění rodiny, útěk do Sarajeva). Není ani třeba dodávat, že ty by jistě byly z hlediska vyprávění mnohem barvitější než nešťastná neschopnost Čipova. Zde si dobře můžeme uvědomit autorovu preferenci příběhů civilnějších, raději zaznamenaná mýjení dvou lidí, než aby vykresloval dramatický osud hrdinky (v celé knize dost ojedinělý svou krutostí), který se stává pouze pozadím pro toto mýjení osobní.

V povídce *Gong* se ocitáme v hospodě „Kvarner“, v níž vševědoucí vypravěč popisuje příchod nového hosta a jeho vřazení mezi štamgasty. Tato povídka zachycuje poměrně groteskní atmosféru, evokující až unanimismo Julesa Romainse, kterou

nedokáže rozehnat ani občasná rána pěstí mezi hosty. Tuto příjemnou atmosféru dokáže rozrušit teprve vzrůstající nacionalismus, který začne jednolitě tělo alkoholického spolku trhat na jednotlivé etnické části. Tento rozpad spolku pak dokoná první granát, který zničí hospodu, v níž tato jedinečná symbióza hostů probíhala. Tento v mnohém symbolický průběh děje je dovršen výraznou, ale značně hořkou pointou.

Povídka *Slobodan* zaznamenává, opět přes vyprávěcí funkci heterodiegetickou neosobní, osud manželů Bogdana a Miry a zvláště jejich postiženého syna Slobodana. V povídce je poprvé tematizován fenomén zahraničních válečných zpravodajů, kteří přijíždějí do Bosny se začátkem války. Pomocí groteskní příhody je zachyceno jejich míjení se s válečnou realitou, nemožnost pochopení situace, která plyne hlavně z neznalostí místních reálií. Jednou z nich je i místní blázen Slobodan, kterého snímá kameraman CNN. „Slobodan je šetajući iz dubine kadra došao do snimatelja, nasmiješio mu se, klimnuo glavom ne pitajući ga za njegovo obitaljsko stablo i nastavio dalje. Iza njegovih ogromnih leđa i dalje su padale granate, a reporter je te večeri pomalo razočarano saopćio gledateljstvu kako među Sarajlijama ima ludo hrabrih ljudi.“ (SM: 48)

Následující povídka *Pastrmka* je poměrně výjimečný úkaz v kontextu ostatních povídek, protože je výrazně lyrická. V měnící se perspektivě od vševědoucího heterodiegetického vypravěče přes čistou fokalizaci, sledujeme mladíka stojícího na střeše. Hlavou se mu honí myšlenky vyvolané zprávou o smrti otce, kterou však v obklíčeném městě nemůže telefonicky potvrdit. Myslí mu procházejí vzpomínky a asociace volně spojené s otcem, které v závěru přecházejí až v surrealistickou představu potopy města.

Povídka *Brada* se od ostatních liší svým proměněnou chronologií událostí. Příběh podaný pomocí heterodiegetické neosobní vyprávěcí funkce se začíná odvíjet odzadu. Hned první věta je silně příznaková, mísí se v ní básnické vidění světa, podpořené aktualizovaným slovosledem, s tragickou morbidní scénou: „Kao



ispražnjena posuda u koju padaju prve kapi kiše, Jurjeva glava počivala je u blatu.“ (SM: 52) Poté, co je Jureho manželka Dinka přivedena k identifikaci, se vracíme několik měsíců nazpět a seznamujeme se s bizarní postavou Jureho přítele, srbského básníka Dejana. V samotném závěru je scéna, kdy se Dinka vrací od identifikace a potkává Dejana. Typické pro celou povídku je, že postavy jsou nahlíženy zvenku, nemáme možnost nahlédnout jim do myšlenek, vyprávění je sledováno jakoby kamerou. Tato perspektiva se mění v poslední větě, kdy přichází náhle prolomení do mysli Dinky, ale toto prolomení trvá skutečně okamžik, jenom na jednu myšlenku, která nepůsobí žádný zvrat v povídce, ale přesto svou překvapivostí v neobvyklém kontextu je velice účinným prostředkem vystižení psychického rozpoložení postavy a také výraznou pointou.

Stejný postup budování pointy je užit i v povídce *Deklinacija*. S tím rozdílem, že v povídce *Brada* se jedná o tragický příběh, kde je v závěru zachyceno zoufalství a zhnusení hlavní hrdinky, zatímco povídka *Deklinacija* vyvolává více melancholie, spojené s naivním a bezelstným dětstvím, které si vlastní neutěšené postavení ani neuvědomuje. Dítě má schopnost si vše přeměnit v hru, a právě konfrontace těchto her, do nichž se přímo promítá politická situace, může obsahovat kromě jiného i komický prvek. A tak malý Dino, kterému nevlastní otec při neposlušnosti vyhrožuje tím, že mu na videu pustí Tuđmanův projev ze Sisku, staví na zahradě sněhuláka a jedinkrát za celou povídku mu máme možnost nahlédnout do myšlenek: „Prstima mu je fino izvajao predsjednikovo lice. Nos nije načinio od mrkve jer mu je bilo glupo. Nitko na licu nema mrkvu. Pogotovo ne predsjednik.“ (SM: 96)

Třináctou povídkou v pořadí je *Čiko zavodnik*. V ní je uplatněn jiný výrazný naratologický postup, opět se setkáváme s vypravěčem v první osobě. Tímto vypravěčem je tentokrát dvanáctiletý Harun, což má přirozeně velký vliv na strukturu povídky. Projevuje se to jak na rovině syntaktické, Harun má svůj osobitý styl vyprávění, tak také a ještě výrazněji na rovině významové. Harunův rozhled je přirozeně determinován jeho věkem, takže nahlížíme děj ze zvláštní perspektivy. Můžeme zde sledovat zárodky autorského stylu, který Jergović precizoval v povídce

*Šuštenje* z knihy *Karivani* a plně rozvinul v povídkové knize *Mama Leone* z roku 1999.

Harunovým partnerem v povídce je 27letý Armin, který má s Harunem společnou zálibu v komiksové literatuře a její optikou nahlízejí na boje v zákopech okolo Sarajeva. Zde se opět projeví jeden z typických rysů knihy *Sarajevski Marlboro*, kterým je snaha vyhnout se demonizování jedné ze stran. Ani při interpretaci bojů na pozadí literárního žánru komiksu, který je snad nejtypičtější svou jasně oddělenou hranicí mezi dobrem a zlem, mezi hrdiny a padouchy, se nesetkáváme s tímto přenesením do aktuální válečné situace, a tak člen TO<sup>11</sup> Armin vysvětluje Harunovi o nepříteli, které nazývá podle komiksových postav: „Crveni mundiri su ljudi kao i mi, ali im je greška što su odlučili biti crveni mundiri. A opet, da nije tako, život bi bio dosadan, umjesto Zlatne serije i Lunovog magnus stripa imao bi si samo bijele teke u koje bi mogao upisivati pizdarije, probodena srca i te stvari. Jebe me samo, shvatit ćeš to kada odrasteš, što jedan crveni mundir ima istetoviranog Zagora.“ (SM: 56)

O to silněji působí závěr, kdy Harun čeká na Armina, až se vrátí z Igmanu, přestože od jeho odchodu uběhl již měsíc.

Další povídkou je *Komunist*, o které bylo pojednáno výše, proto se můžeme přesunout dále, k povídce *Grob*. Opět nás příběhem provází výrazný homodiegetický vypravěč s tělem, tentokrát hrobník, kterého přijde navštívit americký novinář. Můžeme si všimnout, že v celé knize se vyprávěcí figury střídají ve vlnách, nejprve je několik povídek vyprávěno v ich-formě, poté se objevuje vševědoucí heterodiegetický vypravěč, nyní se již třetí povídka v řadě má svého homodiegetického vypravěče s tělem a specifickým stylem projevu. Ovšem vždy jsou tyto základní vyprávěcí figury ještě dále různým způsobem modifikovány, například svou schopností nahlížet do nitra postav, nebo naopak strohým reportážním stylem bez emocí, výraznou pointou nebo lyrickým závěrem.

Pokud se lépe podíváme na počet povídek, zjistíme, že právě tato je přesným středem, čili patnáctá z dvaceti devíti. Ústřední postavení povídky *Grob* není jistě

---

<sup>11</sup> TO – Teritorijalna odbrana – v obleženém Sarajevu jednotky chránící linie kolem města, podřízené bosensko-muslimskému velení.

náhodné, neboť je ústřední také svou tematikou a myslím, že pokud by se měla vybrat jedna, která nejlépe reprezentuje celý soubor, byla by to právě tato. Středové postavení ji náleží jistě také proto, že je v ní obsaženo vysvětlení názvu celé knihy, ovšem řekl bych, že nejen názvu, nýbrž i celého ducha knihy. Jako objasnění pojmu *Sarajevski Marlboro* se dozvídáme, že specialisté tabákového koncernu Philip Morris v každé zemi přizpůsobovali tabákovou směs chuti místních kuřáků, zejména poté, co prostudovali charakteristiky místní kuchyně. A tak vznikla cigareta Sarajevské Marlboro, a tento název se stává geniální metaforou celé knihy – která je světová, a zároveň v sobě prozrazuje specifickou chuť Bosny. A stejně jako experti Philipa Morrise, kteří zjišťují, že bosenský tabák je „jedan od boljih blend duhana uopće“ tak i my můžeme s mírnou nadsázkou zjistit, že základem povídek, které jsou schovány v krabičce Sarajevského Marlboro je „jedan od boljih blend tekstova uopće“

Hrobníkův styl je charakterizován dlouhými syntaktickými celky, což má jistě spojitost s jeho chápáním vyprávění jako činnosti na ukrácení dlouhé chvíle. Samotné vyprávění má kostru zčásti tradiční nenaplněné lásky Rasima a Mary, kterým také trochu upomíná na bosenskou sevdalinku. Rozpracování některých motivů, inspirovaných právě sevdalinkami, je pozdější kniha povídek *Inšallah, Madona, Inšallah* z roku 2004. Druhá strana vyprávění – historicko-politická - o nešťastném životě Rasima znovu nastiňuje motiv nejasnosti viny a nemožnosti dobrat se objasnění některých událostí.

Ovšem je patrný jistý rozdíl v tom, když hrobník vypráví s fiktivním adresátem a když vypráví s americkým novinářem, který za ním přišel, protože se dozvěděl, že hrobník žil jistou dobu v Americe a tedy umí anglicky a mohl by mu leccos vysvětlit. Když vypráví v rodném jazyce a bez ohledu na amerického novináře má jinou délku i strukturu vět, vyprávění si užívá, rozvlácnost je naznačena dlouhým nečleněným odstavcem, pomalou kadencí plynoucích vět. Toto řešení odkazuje k Jergovićově mistrovskému zvládnutí žánru krátké povídky, u které je zachycení rozvlácnosti a pomalého plynutí jedním z vůbec nejtěžších úkolů.

Tato charakteristika do značné míry platí i pro hrobníkův rozhovor s novinářem, který je však strukturován dotazy. Zatímco v monologu je vypravěč značně jistý, jeho snaha vysvětlit americkému novináři některé své poznatky a vjemy selhává. Je to dáno

i nepřípadnými otázkami novináře, které, místo aby rozhovor někam směřovaly, ještě více osvětlují duchovní míjení hovořících. Hrobník se přesto snaží novináři vysvětlit alespoň některé aspekty toho, co se v Sarajevu děje. Pokus končí groteskním neúspěchem, poté co vypravěč přesvědčuje amerického novináře, že pokud nerozumí tvářím Sarajevanů, má se zaměřit na pozorování věcí. Jako příklad mu ukazuje krabičku cigaret, která je celá bílá, protože už je zničená tiskárna. To však není důvod ke smutku, jak by novinář mohl předpokládat, ale naopak vzrušující možnost zkoumat, co slouží jako podkladový papír: „Uzmem ja da razvaljujem ovu kutiju, znam da iznutra nije bijela, nego može biti da je to prevrnuta omotnica dječjeg sapuna, može biti da je to dio plakata za kino-prestavu, može biti da je dio reklame za cipele. Zanima i mene što je unutra, uvijek to pogledam i iznadam se, a zanima i Amerikanca, mada pojma nema šta to radim. Razmotam ja tako kutiju i umalo se ne sruših. Unutra sjevnu omotnica Marlboro, onog starog sarajevskog, blenu Amerikanac, ja opsovah, ne znam što bi mu više rekao. Što god mu kažem mislit će, onakav kakav je, ja luda naroda, okreću omotnice od cigareta naopako, pa onda razvaljuju kutije da vide koje su cigarete kupili. Kako su im naopkae kutije cigareta, tako im je naopako sve, i ono što govore i ono što misle i ono što rade.“ (SM: 67)

Záměrně jsem uvedl poněkud delší ukázkou, abych na ní mohl alespoň částečně demonstrovat prvky typické pro celou povídkovou tvorbu. Povšimněme si práce s detailem, stejně jako autor dokáže skrze detail sarajevských Marlbor demonstrovat unikátnost Bosny, tak na nepotištěné krabičce a rituálu jejího otevírání zachycuje zvláštní kouzlo válečné nepatřičnosti, která ovšem není bez známek poetičnosti, kterou si dokáží místní obyvatelé vychutnat. A na stejném rituálu předvádí absurditu a nemožnost pochopení specifík města člověku zvenčí, i při nejlepší vůli snaha vysvětlit vede pouze k nedorozumění.

Z vypravěčova postoje vyplývá, že většina novinářů navíc ani nechce, aby jim bylo něco vysvětlováno, spíše stojí o potvrzení svých předem vytvořených představ, o naplnění svého horizontu očekávání. Pokud se tak stane, odhází spokojení. K nedorozumění, a z hlediska hrdiny až k trapné situaci, vede snaha pokusit se zpochybnit některé ustálené stereotypy a poukázat i na jiný rozměr válečného života. Jenomže to podstatné, co se ve fikčním světě povídky nedaří přenést na komunikační

linii vypravěč – americký novinář, to se právě zobrazením této situace daří přenést na komunikační linii text – implikovaný čtenář.

Další rovinou v povídce zobrazeného nedorozumění je jeho vzájemnost, naznačená vypravěčovými výroky o Americe. Pokud bychom se vrátili k širšímu kontextu bosenské tvorby, mohli bychom motiv nedorozumění zahraničních novinářů najít poměrně často. Velmi zřídka je však reflektován na rovině omezené možnosti postihnout druhou kulturu vůbec, vyskytuje se téměř výhradně v rovině rozhořčení nad nepochopením bosenské otázky.

V povídce *Kondor* se na samém počátku zdá, že bude pokračovat v narativním způsobu započatém před třemi povídkami, tj. dobře viditelný vypravěč „s tělem“, s výrazným vlastním stylem. Ovšem po úvodní partii se vypravěč stahuje do pozadí, v průběhu povídky se nijak výrazně nepřipomene, naopak se zdá, že se skryje za textem, je však vševědoucí, a tato schopnost nahlížet do uvažování postav je kombinována i s fokalizací. Fokalizace se neomezuje pouze na hlavního hrdinu Izeta, nýbrž její pomocí se dozvídáme i myšlenky jeho vězňů, jak ze srbské, tak i bosňácké strany. Fabule příběhu dává vzpomenout na Sartrovu povídku *Zed'*, objevuje se v ní podobná kombinace absurdity a snahy o zachycení člověka v mezní situaci. Ovšem rozdílný je styl podání, zatímco u Sartra najdeme snahu o objektivní, reportážní styl, u Jergoviće se více pracuje s vyprávěním, dialogy v přímé řeči jsou stylizovány do kolokviálního bosenského hovoru, objevují se tragikomické prvky.

V povídce *Vrtlar* je opět výrazná proměna vyprávěcího postupu, vyprávění je vedeno homodiegetickým vypravěčem v ich-formě, je podáno jako vzpomínka, opět (jako v povídce *Krada*) se uplatňuje vyprávěcí figura „reportér“ (typická pro francouzský existencialismus), kdy vypravěč zachycuje své chování a promluvy, ale nedozvíme se, co si myslí. Takovýto čistý popis pouze hrdinova chování výrazně kontrastuje se zobrazenou scénou, v níž právě po výbuchu granátu přišel o svou dívku. Zachycení mechanického chování sice vypadá běžně, ovšem v kontextu války a hrdinových osobních zážitků působí hodně nestandardně. Bez reflexe vlastní mysli

působí chladně, neosobně, společně s narážkami na různé filozofy pak vytváří dojem silné nepřipadnosti, až jakéhosi stavu po konci dějin a civilizace, kde vše ztrácí smysl.

Tato povídka právě svým uzávorkováním veškerých pocitů postav, nutí čtenáře vnášet do fikčního světa své představy emocí, a tím působí výrazně apelativně.

Následující povídka *Buđenje* zachycuje také mezní situaci, heterodiegetický vypravěč nás přenáší do domku, v němž sledujeme trojici příbuzných, kteří čekají na svého čtvrtého člena, mladého Davora, který ráno odešel pro vodu a ještě se nevrátil. Celou situaci nahlížíme pouze po povrchu, vidíme jen chování trojice čekajících, které je proloženo vzpomínkou na Davorovu příhodu z táboření u Neretvy. Opět je dosaženo podobného efektu, jako v předchozí povídce, zde však pozorujeme vyprchávání naděje v návrat syna, který je prostoupen hrou s motivy světla a tmy. V husté atmosféře čekání starší muž odklízí po deseti měsících provizorní opevnění domku z pytlů z písku a tak v závěru, kdy už zcela vyprchává naděje, že se Davor může vrátit, se jako silně paradoxní motiv objevuje světlo, které vlastně přináší pro rodinu temnou zprávu, v jejíž věrohodnost se stále vzpírají uvěřit: „Sve troje su spavali kada je dan, prvi put nakon deset mjeseci, u svoj svojoj bjelini ušao u sobu. Dugo su se, kao djeca u lječničkoj čekaonici, opirali buđenju.“ (SM: 82)

Povídce *Vojvoda* jsme pozornost věnovali na jiném místě, proto přejdeme k povídce *Dijagnoza*. Po úvodním esejistickém odstavci, v němž je osvětlena důležitost správné a účinné reakce na nadávku nebo kletbu, se dostáváme k příběhu Saliha, kterému četnici motorovou pilou rozřezali ženu a děti. Samozřejmě ani zde neleží těžiště povídky v samotném masakru, ten je zde mnohem spíše pouhou textovou ilustrací úvodní kletby: „Dabogda ti dijete izrezali motorkom i složili u podrum za zimu!“ (SM: 87)

Hlavní postava Salih je charakterizován jako „nepismen i spor na mislima“ a jeho hlavním přáním je vymyslet správnou a originální odpověď na neustálé posměšky, kterým je vystaven v uprchlickém táboře. Po různých peripetiích se Salih ocitá v pražské psychiatrické léčebně, kde příběh končí víceúrovňovým paradoxem. Salih jedinou větou, která je z jeho strany v povídce zachycena v přímé řeči, konečně

trefně a vtipně odpoví, což však z hlediska doktorů působí jako důkaz o šílenství. Avšak právě tento důkaz Salih potřebuje, aby se mu na chvíli dostalo klidu. V povídce je obsažena značná dávka vtipu a komiky, ovšem je to humor nejčernější, který spíše klade otázky, kde jsou jeho hranice a kdy je ještě tragické věci možno filtrovat komickým podáním.

Zatímco v povídce *Dijagnoza* jsou tematizovány bosenské kletby, v následující povídce *Kolonija* je pozornosti vystaven specificky bosenský fenomén *zavjeti* (slibu, přísahy). Vyprávěcí funkce je v pozadí, heterodiegetický vypravěč opět neosvětluje duševní pochody hlavního hrdiny, který dal slib a proto nemůže vyslovit, co bylo důvodem, proč odešel z hornické Kolonie. Jeho mlčení dává podnět k nejrozumnějším spekulacím, znovu se objevuje téma předpokladů, které nemají oporu ve skutečnosti, lidského sklonu domýšlet si události, jak by se nám právě hodí do interpretace světa. Skutečnost může být někdy mnohem jednodušší a odpovědi na otázky se ukrývají i tam, kde by je málokdo hledal.

O následující povídce *Deklinacija* bylo zmíněno na jiném místě, přikročíme tedy k povídce *Fotografija*. Ta má podobnou strukturu jako *Bosanski lonac*, můžeme v ní rozeznat úvod a závěr, jež jsou podány na obecné vyprávěcí rovině a tvoří rámec, do něhož je jako jedna z konkretizací obecného úvodu, vložen příběh vztahu Senky a Maša. V povídce je zajímavá postava vypravěče, který se příběhu neúčastní, sdílí však s postavami stejnou existenční rovinu, neboť nám oznamuje: „što se više dogodilo ne znam jer sam otišao iz Sarajeva, no to više i nije važno.“ (SM: 99)

Vypravěč se čtenáři prezentuje jako pravdomluvný svědek, který příběh nekonstruuje, nýbrž pouze zaznamenává. To je však v příkrém rozporu s tím, co všechno nám předtím sděloval, neboť u některých epizod prostě fyzicky nemohl být přítomen. Jedná se tedy o opětovné rozkolísání vztahu vypravěče a zobrazovaného světa. Příběh Senky a Maša je v této povídce pouze jedna součást komunikační strategie vypravěče, který jej představuje jako ilustrace svého postoje: „No ono što seže izvan granica ove priče je ta potreba da se konstruira fabula, da se načini okvir koji bi opravdao sam život i koji bi mu naposljetku dao nekakav smisao.

Ljudi koji o ovom ratu pišu bez statusnog interesa ili bez želje za osobnim probitkom preko mrtvih i živih glava, dakle ljudi kojih je jako malo, ali ih ipak ima, čine zapravo istu stvar koju je činila Senka. Bez ikakve svrhe po sebe ili po druge, oni očajnički pokušavaju sačuvati rasutu sliku svijeta. “ (SM: 99)

Zdá se, že tato výpověď se nevztahuje pouze k vypravěči této povídky, ale když vezmeme v úvahu celek knihy, zdá se být až jakýmsi programovým prohlášením, byť možná zbytečně doslovným, samotného autora.

V povídce *Putovanje* je ústředním tématem uprchlictví, jeden z nejběžnějších a zároveň nejbolestnějších bosenských úkazů v letech války. Povídka začíná zvláštní obrazem, podaným ve 2. os., který silně evokuje samomluvu. Povídka je opět rámována vypravěčem, jeho úvodní samomluvou a obecným závěrem, který znovu syntetizuje poselství vyplývající z příběhu o rodině Jurišićů, které se stále nedaří dostat na konvoj ze Sarajeva, a když se jí to konečně povede, má to velice hořkou příchuť. Toto poselství, které vypravěč vybírá z příběhu má daleko k doslovnosti, spíše příběh ještě komplikuje a dává nám jej nahlédnout i z jiné strany, vyvolává u čtenáře další množství otázek, které, po zkušenostech s předchozími povídkami, jaksi *přirozeně*, nechává bez jednoznačných odpovědí. Svým konstatováním: „Priča o Jurišićima zapravo je sretna priča. Svi su živi i nije im se dogodilo ništa neobično, čak ništa što bi se moglo iskoristiti kao poanta.“ (SM: 102) vypravěč staví před čtenáře opět zrelativizovanou podobu světa, v níž i nevratná ztráta domova může v kontextu potenciálních pohrom být vnímána jako svým způsobem happy-end.

Následující povídka *Slijepac* dále rozvíjí téma uprchlictví, až k závěrečné glose jednoho přihlížejícího staříka: „Bog me ubio ako ja ovo razumijem. Mejra je iz Sarajeva ponijela dvadeset i dvije kile stvari, i sad je u Ameriku smjela ponijeti opet dvadeset i dvije, ali je u one dvadeset i dvije jutros bilo pedeset. Ako je iz Amerike potjera, opet će morat‘ polovit‘. Na koncu joj neće ostati ništa, ali će i to biti teško dvadeset i dvije kile. Eto doklen to ide.“ (SM: 106)



V povídce *Zvono* nás vševědoucí vypravěč přenáší do stejnojmenného sarajevského jazzového klubu, a podobně jako v povídce *Gong* se dozvídáme o společné duši prostoru, o jedinečných postavičkách obývajících tento prostor a také o jazzu, jímž je vyplněn zbytek místa, ale který je specifickou architekturou místnosti pozměněn takřka k nepoznání. Jistě by stálo za samostatnou studii zaměřit se na motiv prostoru v Jergovićových povídkách. Pravděpodobně by to vedlo k zjištění, že v jeho povídkách ani jeden uzavřený veřejný prostor nepřežil válku, že právě tato uzavřená místa stýkání různých lidí se rozpadají a podléhají zkáze nejdříve, nejprve jsou upuštěny zevnitř, skupinou, která se v nich scházela, a poté jsou zničeny zvenčí.

Na jiném plánu povídky nalézáme opět neporozumění mezi lidmi, kteří přijeli ze světa referovat o obležení Sarajeva a samotnými Sarajevany. Pomocí fokalizace nahlížíme myšlenky zahraničních novinářů: „Uostalom, što ti nesretni, gladni i siroti Bosanci mogu znati o jazzu, o zastakljenim prozorima Manhattana u kojima netko sam u tamnoj boji alkohola utapa tugu.“ (SM: 109) I vypravěčova nedořečenost v sobě ukrývá přesvědčení, že blízkost smutku jazzové hudby a smutku nad osudem jednoho klubu, jednoho města a potažmo jedné země jsou si v hloubkové rovině mnohem blíže než se z povrchního pohledu může zdát.

V povídce *Pismo* je poprvé a naposledy v celé knize snaha o přímé explicitní zachycení ducha Bosny a také důvodů války. Samozřejmě o takovéto bezprostřední zachycení se nesnaží vypravěč, neboť to by vedlo k hrubému porušení koheze celé sbírky, která je založena právě na popření možnosti zjednodušeně na pár řádcích zachytit celou složitost problému.

Vypravěči zůstane dopis, který měl předat dále, avšak adresát již zemřel a tak jej po jisté době otvírá. Nachází v něm osobní konfesi zahraničního studenta, který žil delší dobu v Sarajevu. Obsah dopisu se snaží budit dojem věcnosti a objektivitu (to je naznačeno i nadtextově – pokud se týká roviny dopisu - neboť implikovaný autor záměrně nechává psát člověka nezaujatého – černošského studenta), ovšem není naším úkolem zkoumat jak věrně pisatelova interpretace odráží historickou realitu. Podívejme se na textově ověřitelné entity, v nichž tentokrát zaznamenáme stylizační nedůslednosti. Na úvod dopisu, kdy ještě nevíme, že jeho autorem je černošský

student, čteme větu „U grad od kojeg sam se razlikovao i po boji kože došao sam prije petnaest godina. To već znaš.“ (SM: 111)

Pro implikovaného čtenáře je to důležité sdělení, avšak je těžké si představit, že by takto mohl psát samotný student svému příteli. Jistá naivnost a nepřirozenost dopisu mohou být stylizačním záměrem, spíše se však domnívám, že se autorovi na této úrovni nedaří držet kvality vydobyté předchozími povídkami. Vždy je těžší pohybovat se na poli pozitivních tvrzení (jaké něco ve skutečnosti je) než na poli relativizujícím (rozrušování těchto evidentních „skutečností“), avšak v této povídce se autorovi brání nejen zobrazovaný svět, ale překvapivě i jindy mistrně zvládnutá jazyková stránka.

Poslední povídkou oddílu *Rekonstrukcija događanja* je *Saksofonist*. Homodiegetický vypravěč v ich-formě vypráví o svém podivném vztahu k saxofonistovi, kterému přebíral dívku. Tato povídka je plná nenaplněných očekávání, a to jak ze strany vypravěče zkoumajícího svůj život, tak také čtenáře, neboť tato povídka rozmetává všechna typická válečná národnostní klišé.

Neobvyklá je samotná postava vypravěče, ten se sám v průběhu vyprávění odhaluje jako člověk poněkud zbabělý (pokud jde za zbabělost považovat útěk z válečného Sarajeva), kterého navíc provází stín saxofonisty, nad nímž sice zvítězil v boji o dívku, ale neopouští ho nutkání vítězit nad ním stále. Zdá, že komplex zmizí, protože přichází válka a vypravěč od srbského saxofonisty očekává, že se přidá „na druhou stranu“. Ale věci se odvíjejí jinak, vypravěč utíká z města a po čase zjišťuje, že saxofonista zemřel při obraně Sarajeva. „Nije ni čudo da je stradao, onako visok i mekih prstiju nije bio za pušku. Za razliku od mene koji sam svijet uvjerio u svoju važnost, a kažiprst mi je debeo, ružan i nakrivljen, kao na reklamama za mitraljez.“ (SM: 118)

Zvláštní kouzlo této povídky dodává i potenciální autobiografičnost, kterou sice ze samotného textu povídky vyčíst nelze, avšak pokud je čtenář alespoň rámcově seznámen s autorovým životem a odchodem ze Sarajeva, těžko se těmito konotacím ubrání.

Konečně se dostáváme k závěrečnému oddílu *Who Will Be the Witness*, který obsahuje jedinou povídku *Biblioteka*. Už samotný název oddílu je výjimečný svou anglickou podobou, a předznamenává věnování povídky cizinci, který je v závěru i osloven. Jak bylo zmíněno o mnoho stran dříve, povídka je psaná onou netypickou duformou. Zatímco v první povídce tato pro prózu velmi netradiční figura mohla navozovat dojem samomluvy, rozpolcenosti vypravěčova vědomí ve dvě osoby, v závěrečné povídce už se vypravěč záměrně obrací k jiné osobě, k Druhému, k cizinci. Je tak zdůrazněna povaha knihy jako určitého druhu komunikace, jako prostředku dialogu. V závěru povídky je poprvé užit imperativ: „Pomiluj svoje knjige, stranče, i sjeti se da su prah.“ (SM: 123)

Povídka začíná jako bedekr po sarajevských požárech, kdy podle vlastností a vytrvalosti plamenu učí rozpoznat, či byt zrovna hoří. Zvláštní pozornost věnuje plamenu, který je „divlji i razuzdan kao kosa Farah Fawcett“ a který prozrazuje, že se právě v prach mění něčí rodinná biblioteka. Četnost těchto požárů vytváří dojem, že Sarajevo leželo na knihách. „No kao plamen svih plamenova i oganj svih ognjeva, kao konačni mitski pepeo i prah pamti se sudbina sarajevske sveučilišne knjižnice, slavne Viječnice, čije su knjige gorjele cijeli dan i noć“ (SM: 122) Tato zkáza sarajevské univerzitní knihovny se stala jedním ze symbolů války<sup>12</sup>.

Vrací se nám teze z úvodu, teze o nutnosti literatury jako svědectví. Jedna strana se snaží vymazat paměť a historickou zakotvenost místa, a k tomuto účelu slouží v první řadě ničení historických symbolů – za obět padají historické, kulturní a náboženské památky a také knihovny jako syntéza všech těchto památek. Ovšem útok na knihovnu je také útokem na symbol nejvýraznější – na knihu a všechno, co je s tradicí knihy spojeno – vzdělanost, společenský vývoj, kulturní obohacování a také dialog a tolerance. Možnou odpovědí na takovýto útok je opětovné dávání smyslu této tradici, snaha zaznamenat i tuto katastrofu, podat o ní svědectví. I proto v závěru najdeme onu výzvu k cizinci, aby pohladil stránky této knihy, neboť to je důkazem, že nemůže být zničeno vše, že je stále možno podat svědectví a tak zachovat kontinuitu.

---

<sup>12</sup> Srovnej např.: Ugrešić, D.: *Kultura lži*. Praha, Mladá fronta 1997. Str. 128.

### 1.3 Shrnutí ke knize Sarajevski Marlboro

Po sledování některých naratologických postupů, které Jergović ve svých povídkách používá, můžeme polemizovat s literárním historikem Slobodanem Prosperovem Novakem, který zatím jako jediný ve své *Povijesti hrvatske književnosti* obsáhl i tohoto současného spisovatele: „Premda je Jergović blizak klasičnomu i staromodnom pričanju, njegove se proze doimaju otkrivalački...“ (Novak 2004: 254)

Zdá se, že si Novak všímá pouze výsledného efektu, tedy jak Jergovićovi povídky působí na čtenáře, aniž by obrátil pozornost k prvkům, kterými je vyprávění budováno. Jakoby vnímal pouze styl a nikoliv strukturu. Novak zůstává na povrchu, na rovině jednotlicího stylu, který dává povídkám příznak klasického vyprávění, ale tento klasický styl je zastřešujícím, jednotlícím stylistickým prvkem, pod kterým je schována značně moderní, složitě konstruovaná, polyfonická stavba vyprávění. Pro toto vyprávění je typické rychlé střídání vyprávěcích figur, a to jak na úrovni jednotlivé povídky, tak i v celku knihy.

Právě toto neustále střídání vyprávěcích hlasů, navíc bez toho, aby některý z nich byl vyzdvižen jako důležitější nebo pravdivější, působí to, co M. M. Bachtin u Dostojevského pojmenoval *polyfonií*<sup>13</sup>

U Jergoviće tato polyfonie souvisí s čímśi, co by se dalo nazvat vědomím nejednoznačnosti pravdy, snahou o hledání a objevování souvislostí, ovšem bez přesvědčení, že je možné nějakou objektivní pravdu nalézt. K tomuto tématu bych rád nechal promluvit Milana Kunderu: „Člověk si přeje svět, kde by dobro a zlo byly zřetelně rozlišitelné, protože je mu vrozena nezkrotitelná touha nejdřív soudit a pak teprve chápat. Na této touze jsou založena náboženství a ideologie. Nemohou se smířit s románem, pokud nepřeloží jeho řeč relativity a mnohoznačnosti do svého apodiktického a dogmatického jazyka. Vyžadují, aby někdo měl pravdu; buď je Anna Karenina obětí omezeného despoty, nebo je Karenin obětí nemorální ženy; buď je nevinný K. rozdrčen nespravedlivým tribunálem, nebo se za soudem skrývá boží spravedlnost a K. je vinen.“

---

<sup>13</sup> Bachtin, M. M.: Problémy poetiky románu. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1973.

V tomto ‚bud‘ a nebo‘ je obsažena neschopnost unést relativitu náležející k podstatě lidských věcí, neschopnost pohlédnout do tváře prázdnu, které zůstalo po nejvyšším Soudci.“(Kundera 2005: 15)

Výjimečné je, že Jergović tyto typické rysy románu dokázal zachovat i v žánru krátké povídky. Navíc se mu i přes tuto polyfoničnost podařilo povídky sjednotit stylisticky, takže při povrchním čtení si tuto jejich hlubokou strukturní rozdílnost nemusí čtenář ani uvědomit. Ale i když nezachytí systém výstavby povídek, nejednoznačnost zobrazovaného fikčního světa zůstává.

Další jedinečností knihy je také síla s jakou se odvrací od zažitých stereotypů, a nadužívaných literárních klišé, v době psaní knihy opět velmi produktivních. Ale nejen síla, nýbrž i způsob, protože tak nečiní proklamativně, ale popřením všech představitelných simplifikací přímo v textu, jejich užitím opačným způsobem, než je běžné. Tato revolta vynikne o to více, když si uvědomíme v jaké době a hlavně v jakém prostředí kniha vznikala, protože hlavní část povídek byla napsána přímo v obleženém Sarajevu.

Válka v Jergovićových povídkách není postavena do centra, spíše se stává pozadím, na němž jsou nasvětleny drobné lidské problémy a osudy. Jistě není náhodou, že největší počet mrtvých v jedné povídce nalezneme hned v té úvodní, která se odehrává ještě hluboko před válkou, a stává se tak až věšteckým předznamenáním věcí příštích.

Jergović zachycuje změnu v chování obyvatel Sarajeva, která se však často neprojevuje výraznými gesty, spíše sotva postřehnutelnými drobnostmi. Zachycuje mnohé jednotlivce, kteří se neproměnili, jenom je válka donutila změnit své navyklé obyčeje, což má často přímý důsledek na jejich vnitřní rovnováhu. Objevuje se také proměna celé společnosti, v níž lidé si začínají třídit sousedy podle národnostních kritérií a tím mezi ně prosakuje strach a nedůvěra.

Ústředními hrdiny povídek se stávají zejména postavy, které na takovéto dělení nejsou ochotny přistoupit. Nebývá to jejich vědomá volba, mnohdy spíše takto prostě nejsou schopny uvažovat a prožívají citelné napětí, když jsou do této situace vrženy. Žily svůj život, který byl definován zcela jinými hodnotami než je národnost. A boj o

právě takový život v mnoha povídkách sledujeme. Tento boj se vede mimo zákopy, v ulicích města a nejvíce pak uvnitř každé postavy.

Autor vystihuje okamžiky, které jsou pro tento netradiční stav typické, a kdybychom se dívali na jednotlivé osoby zachycené v povídkách s odstupem, mohli bychom právě okamžik, který je rozpracován v povídce, charakterizovat jako „nezaobilazan detalj u biografiji“. A jako jsou zobrazené chvíle určující pro jednotlivé hrdiny, tak jejich soubor, jak je představen v povídkách celé knihy, před nás předestírá celek, který je určující pro celé společenství, celé Sarajevo. Kniha *Sarajevski Marlboro* prostřednictvím těchto drobných okamžiků zobrazuje „nezaobilazan detalj u biografiji“ jednoho města.

## 2. Karivani

Druhá Jergovićova prozaická kniha *Karivani*, vyšla u stejného nakladatele rok po knize *Sarajevski Marlboro*. Stejně jako *Sarajevski Marlboro* i kniha *Karivani* je souborem krátkých povídek, tato druhá kniha jich obsahuje 39. Je tedy o něco obsáhlejší, hlavní rozdíl však spočívá na tématickém plánu povídek. Zatímco kniha *Sarajevski Marlboro* zpracovává témata válečné Bosny, a zejména Sarajeva, počátku 90. let, nejčastěji nahlížené přes situace civilního života, přes intimní dramata bohatého spektra postav, povídky druhé knihy tak silný jednotící prvek nemají. Vůbec oproti *Sarajevskému Marlboru*, které má i poměrně jasnou a záměrně zvýrazněnou vnější strukturu (rozdělení knihy na tři části, rozložení jednotlivých povídek v celku knihy), druhá kniha má vnější podobu značně volnější. Povídky se odehrávají v rozličných časových obdobích, i samotný styl a kompozice jednotlivých povídek jsou velmi různorodé. Všechny povídky však spojuje místo konání, a tím je Bosna. Dalo by se říci, že základním tónem, který je slyšet v povídkách této knihy, někde jasněji, někde méně zřetelně, je snaha o zachycení a postihnutí něčeho, co by snad šlo nazvat duchem Bosny, duchem bosenských lidí.

Titul celé knihy vysvětluje hned první povídka s názvem *Karivan*. Nápadný vypravěč, který reflektuje samotný akt vyprávění, nám představuje postavu F. R. konstruktora reda vožnje pri Željezničkom transportnom poduzeću u Sarajevu, a jeho pátrání po rodinném rodokmenu, v němž by rád našel odpovědi na některé otázky, které jej mučí. Samotná povídka má několik rovin, v první se vypravěč zamýšlí nad vznikem jména Karivan<sup>14</sup>, na další nám představuje jednoho z potomků Karivanů, F. R., který se právě pátráním po rodokmenu snaží objasnit, proč se jeho matka vdala za divokého a nezřízeného slovinského kováře. Vypravěč zpočátku vystupuje jako vševědoucí, když hovoří o cestě F. R. na farní úřad do Kreševa, vzápětí se však dozvídáme, že informace získal ze zápisníku, který si F. R. nejen cestou do Kreševa, ale vlastně celý život, vedl, a který vypravěč získal. To, co v zápisníku není, vypravěč záměrně tematizuje jako tajemné, vypravěči neznámé („Kako je F. R. proveo to vrijeme, je li se vratio u Sarajevo ili je noćio kod poznatih (kojih?) u Kreševu ostat će zauvijek tajna, no izvjesno je kako 12. 11. 1958. preuzeo uredno iscertano i datirano obiteljsko stablo Karivana koje će nasljednici pronaći usred ratnih zbivanja s proljeća 1992. (...)“(K:131)

Styl této pasáže je nápadně podobný kvazidokumentárním prózám Danila Kiše. V Jergovićově díle se tento kvazidokumentaristický postup objevuje poprvé v této povídce, v pozdějších románech jej bude užívat v hojnější míře (zejména v románu *Gloria in excelsis*).

Právě situace, kdy jsou znalosti vypravěče ohraničeny dokumenty (zápisky F. R., rodokmenem) a jejich domýšlením, vtiskuje povídce atmosféru hledání, kladení otázek a nejasnosti původu, ovšem více než původu rodinného, spíše původu zla, nepříjemností, hlubokého smutku, který postavy provází a jemuž nejsou schopny dohlédnout počátku, vysvětlení, důvodu. Otázky po zaslouženosti osudu se právě ve válečných letech hromadí. Ovšem i poznání kontinuity nejednoduchého údělu může přinášet úlevu: „Toliko mrtvih na komadiću papira, obilježenom nizom strašnih i običnih sudbina, garantiralo je i u najstrašnijim vremenima neki život.“(K:131)

---

<sup>14</sup> Kara – z turečtiny černý. „o Ivanu zna se da je po nečemu bio crn. Crnim su, recimo, nazivani zločinci, no on zločinac po svoj prilici nije bio.“ (K:129)

Jméno Karivan, v jehož původu se nedá určit, zda *černý* se týkalo řemesla nebo zločinnosti, jako by předurčovalo jeho nositele k nelehkému životu, v němž navíc bude těžko dohledat příčiny neúprosných a nepředvídatelných nepřízní osudu. Vzhledem k tomu, že v názvu povídky se příjmení objevuje v singuláru jako Karivan a v titulu knihy v plurálu, zdá se, že právě tyto charakteristiky autor přenáší i na další postavy, pohybující se jiných dobách i jiných částech Bosny, ale které se zdají být spojeny právě tímto Karivanským osudem. Úvodní povídka je jakýmsi prologem k povídkám dalším, zachycujícím *niz strašnich i običnich sudbina*.

## 2.1 Povídky-pověsti

Tento dojem posilují i další čtyři povídky, pro které je společná práce s žánrem pověsti.

Objevuje se zde zcela jiný druh vypravěče než v povídce úvodní, kde byl vypravěč viditelný, komunikoval s adresátem a komentoval i své vyprávění. V těchto čtyřech povídkách vypravěč nevystupuje výraznými signály do popředí, povídky vypadají jako zachycení vyprávění, kterým se vypravěč obrací adresátovi na stejné komunikační úrovni, a ne k implikovanému čtenáři. Pokud bychom se to pokusili zachytit pomocí klasické opozice *showing x telling*, tak i tyto povídky jsou vyprávěné (*telling*), vypravěč stojí na jiné úrovni než příběh, ale také na jiné úrovni než implikovaný čtenář. Máme zde tři úrovně, první je samotný příběh, který se kdysi udál, a o němž se mezi lidmi stále hovoří ve fikčním světě, který obývá i vypravěč. Vypravěč rekonstruuje tyto události právě jakoby z hovoru lidí, z povídaček, které se dochovaly v prostředí, v němž se pohybuje, a přetváří je opět do ucelené vyprávěcí formy, která je tvarem značně blízká pověsti, a takto zachycená pověst je teprve předkládána čtenáři.

První z tohoto druhu povídek je *Žrtva*, která začíná příznačně větou: „Bilo je to u vrijeime dobrog cara Franje,...“ (K: 133)

Tyto povídky se však od tradičně chápaných pověstí liší především obsahem, neboť se nevypráví o hrdinských činech, o důležitých osobnostech nebo událostech,



neobjevují se ani nadpřirozené jevy typické pro pověsti,<sup>15</sup> nýbrž spíše o lidech z okraje společnosti, nebo přesněji řečeno z okraje historicky důležitého dění, o osobách a událostech, kterými se dějiny nikdy nezabývaly. Tedy i v této žánrové formě dává Jergović přednost tzv. obyčejným lidem a jejich drobným starostem, před velkými historickými událostmi.

Tyto příběhy často, jak už to u pověstí bývá, vysvětlují jisté jevy, respektive příčiny, proč se něco děje, tak jak se děje. Jako příklad můžeme uvést závěr povídky *Žrtva*: „Od te godine snjegovi su mokri i brzo se tope. Nekada susjedna sela znaju već sasvim zabijeliti, a da na ovo ne padne niti pohuljica. Malo je još ljudi koji znaju zašto je tako.“ (K: 136)

V povídce *Veronika* se naopak vysvětlení nedostává, vypravěč užívá své vševědounosti pouze k vyprávění té části příběhu, která je obecně mezi lidmi jeho fikčního světa známá, to, co není v obecném povědomí, není přístupno ani vypravěči: „Nakon ovog događaja Kata Ćatić, najstarija kći Mile birtaša, više nikada nije izašla iz kuće. Kakve je ona mogla imati veze s lijepom Veronikom, zašto je njezinu sudbinu sebi natovarila na vrat i zašto svake godine rasplíce kose i kome tako rasplíce životne pute, na ta pitanja u dolini Lašve nitko nikada nije našao odgovor.“ (K: 140)

Můžeme zde sledovat potvrzení dříve zmiňované teze o několika rovinách v těchto povídkách. Povídky jsou vystaveny tak, že na úrovni fikčního světa existuje vypravěč, který v určitém místě (zde konkrétně údolí řeky Lašvy) z vyprávění a legend tamních lidí konstruuje příběh, který představuje jako vševědoucí vypravěč, s množstvím detailů a přímých řečí, které sám vytváří. Ale takto svobodně se chová pouze v rámci příběhu, který konstruuje a s jistým záměrem vypráví, na rovině komunikace s implikovaným příjemcem odkrývá i svou omezenost poznání, čímž zdůvěryhodňuje své vyprávění, neboť naznačuje, že sice příběh (jako ucelené vyprávění s množstvím detailů a vypravěčským spádem) vytváří sám, ovšem na základě zaznamenaných či známých událostí. Tedy, že příběh je pravdivý, a právě tuto pravdivost chce vypravěč posluchači zdůraznit přiznáním své omezené vědounosti.

---

<sup>15</sup> pověst je ve Slovníku literární teorie opsána takto: „žánr lidové vypravěčské prózy; ve srovnání s pohádkou je konkrétněji vázán časem, místem, zvláštním předmětem, osobou nebo událostí a činí si nárok na věrohodnost, přestože je spjat s nadpřirozenými jevy.“ (Slovník literární teorie. Red. Vlašín, Š. Praha: ČS, 1984. 2. vyd. Str. 287.)

To se samozřejmě stále pohybujeme pouze na rovinách samotného textu, je však potřeba vzít ohled na celou komunikační situaci, tedy přenos od implikovaného autora přes vypravěče a jeho adresáta až po implikovaného čtenáře. Povídky jsou skutečně mnohvrstevnaté a svou strukturou a vyprávěcí technikou poměrně komplikované, ač to právě přes velmi dobře zvládnutý lehký vyprávěcí styl nemusí být na první pohled zřejmé.

I když také vypravěčovo podání je stylizované do mluvené řeči, užívá jazyk standardu, zatímco výroky některých postav jsou charakterizovány i jinými vrstvami jazyka. V povídce *Žrtva* nacházíme příklad takto stratifikovaného jazyka: „Gradit će se put, objasnio je, pa će neke kuće morati biti srušene, ,’al će Švabo iz carske kase dat’ pare da nikom ništa ne usfali i da svatko oštećen dva’est metara dalje može sagraditi ljepšu i veću kuću.“(K: 135)

K tomuto druhu povídek, nazvěme je povídkami-pověstmi, patří ještě dvojice *Škorpija* a *Zapare*. V povídce *Škorpija* se dávná událost z doby úpadku tureckého panství spojuje s rokem 1992. Povídka *Zapare* je již jakýmsi přechodem mezi povídkami-pověstmi a následujícími povídkami, jejichž poetice a výstavbě vyprávění se budeme věnovat nyní.

## 2.2 Druhá rozmanitost povídek

Pokud bychom se dále pokoušeli rozdělit povídky souboru *Karivani*, asi nejlépe by nám vyhovovala kritéria tématu. Dost je povídek, které obsahově spojují události válečné Bosny počátku 90. let, tyto povídky jsou z hlediska vyprávěcí techniky a poetiky vůbec velmi podobné povídkám z knihy *Sarajevski Marlboro*. Je velmi pravděpodobné, že také vznikaly společně s nimi, jenom se autorovi nehodily do závěrečné koncepce knihy, a proto se ocitly až v knize následující.

Pět povídek knihy *Karivani* je spojeno postavou F. R. Mimo povídky úvodní, s jemnou změnou titulní, je to povídka *Paperje*, kde však je F. R. postavou zcela

okrajovou, a dále *Selidba*, *Nesreće*, *Pansion*. Nejde však o rozvinutí povídky úvodní, příběhy působí samostatně.

Dalším výrazným prvkem některých povídek této knihy je snaha o postižení ducha Bosny. Pokusy o charakteristiku čehosi, co bychom snad mohli nazvat *bosenství* se objevují samozřejmě i v knize *Sarajevski Marlboro*, ovšem tam se nesetkáváme s takovýmto přímým popisem. Mnohem spíše se jedná o pokus o zachycení ducha obleženého města a jeho obyvatel, ovšem i zde se již téma bosenství jako určitého životního postoje a předurčení objevují.<sup>16</sup>

V dřívějších básnických sbírkách *Opservatorija Varšava* (1988), *Uči li noćas netko u ovom gradu japanski* (1990) se s otázkou bosenství a pokusy o jeho postižení ještě nesetkáváme. V povídkách z počátku devadesátých let jde pravděpodobně i o reakci na dobové hledání identity Bosny, které se zpravidla opíralo o (pseudo)historické konstrukty a mýty. V Jergovićových povídkách nejde o přímočarou a doslovnou polemiku, spíše v nich můžeme nalézt zcela jiný přístup k tomuto problému, založený na detailním pozorování chování obyvatel a jeho typizovanou (re)konstrukci ve fikčním světě povídek (*Sarajevski Marlboro*), s výraznými přesahy do minulosti (*Karivani*). Tyto tendence budou pokračovat i v následujících knihách a vyvrcholí v souboru *Inšallah Madona, Inšallah*.

Oproti obracení k mýtům a historii, což byla na počátku 90. let 20. stol. velmi silná obecná tendence v rozpadající se Jugoslávii, je výstavba Jergovićových znaků bosenství velmi civilní, a jejím typickým motivem je právě ústní podání. Pro autora je lidové vyprávění všech druhů, a jeho vážnost v očích lidí, jedním ze základních pojítek obyvatel Bosny.

V povídce *Ferhatova sveta obitelj*, v níž se dva mniši vydávají po stopách tajemného vzácného obrazu Svaté rodiny, čteme: „Bosanac se, čak i kada je fratar, najviše boji da ne da povod zafrkancijama na svoj račun jer one katkad traju beskrajno dugo i znaju nadživjeti čovjeka.“ (K: 159)

---

<sup>16</sup> viz např. pov. Dijagnoza: „Nigdje takvih prijetnji i kletvi kao u Bosni. Smišljaju ih od duga vremena, ne da nekoga povrijede i uplaše, prije da pokažu svoju maštu koja treba da pobijedi maštu onoga drugog.“ (SM: 87)

V povídce *Rastanak*, kde se setkává rakouská racionálnost s mírně iracionálním duchem Bosny, je vyprávění fokalizováno postavou Leopolda Nagela, architekta, který je po rakouské anexi Bosny (1878) vyslán do Sarajeva. „Leopold Nagel je klimnuo glavom, prinio kažiprst šeširu i vratio se u kancelariju. Nije mu bilo jasno, a nije imao koga pitati, zašto ljudi ovdje imaju toliku potrebu govoriti stvari koje zvuče tako važno i odakle im sve te anegdote kojima će bespogovorno potvrditi svaku tezu. Mujo Čimbur bi Aristotela anegdotom ubio u pojam, pomislio je Nagel i glasno se nasmijao.“ (K: 178)

Typizované atributy pojící se s kulturami, které se v Sarajevu na konci 19. stol. setkaly, nám také napoví mnoho o vnímání těchto prostředí „Racionalni duh bečkog đaka govorio mu je kako se dogodi da padaju stropovi, no mračni Bosanac koji mu se krio u grudima tvrdio je kako se ništa ne događa sasvim slučajno i kako postoje okolnosti koje sam vrag podešava da bi čovjeku upropastile život.“ (171)

### **2.3 Vypravěči s omezeným vnímáním světa**

Jiný velmi výrazný vypravěčský přístup se objevuje v povídce *Šuštanje*, kde je centrální postavou malé dítě. Centrální nejen na tematické rovině, ale i při konstrukci vyprávění. To je prostředkováno extradiegetickým vypravěčem, který však používá dítě jako fokalizátor a scény popisuje s vědomím dětské perspektivy (dítě s babičkou stojí před sochou neznámého partyzánského vojína): „U mramoru podno brončanih nogu bila je urazana petokraka i natpis koji dječak nije mogao pročitati jer nije znao slova. Pogladao je, onako iz mravlje perspektive, mladićevo lice.“ (K: 217)

Převážná část povídky je zpracována jako dialog mezi dítětem a babičkou, a tam, kde čtenář nemá přímý přístup k myšlenkám postav, vstupuje do vyprávění vševědoucí vypravěč (někdy i s pomocí nevlastní přímé řeči): „Dječak je sve užurbanije žvakao, kao da je pitanje minute kada će postati neznani junak. Baka se čudila zašto toliko dugo ostaje na istoj temi. Obično nakon tri pitanja prelazi na novu. Treba ga pustiti, mislila je, pa će na kraju ipak prestati.“ (K: 219)

Nosným prvkem vyprávění je precizní schopnost napodobit dětské myšlení, vytvořit proud otázek, které zohledňují dětské vnímání světa, jež ještě není omezeno věděním *jak se věci mají*, a zároveň není spoutáno společenskými tabu, takže dítě s příjemným pocitem promýšlí smrt babičky, z něhož jej vytrhne až čistě pragmatické uvědomění vlastní omezené schopnosti obcování se světem: „Dječak se pokušavao sjetiti zašto su se zapravo penjali na brdo. Zbog neznalog junaka nisu. Dječak je pokušavao zamisliti baku kako se kotrlja niza stuba i kako na dnu ostaje ležati. Mrtva. Tada dolazi policija i pita ga tko je to. A on odmahne glavom i kaže kako ne zna. Policajci se osmjehnu, pozdrave ga dodirujući svoje šapke, a on se onda zaputi kući. Prestao je o tome misliti kada se sjetio da sam ne zna pronaći put do kuće.“ (K: 220)

Všechny tyto atributy si zachovávají i povídky z knihy *Mama Leone*, jejíž první dvě třetiny jsou rozvinutím právě tohoto poetologického přístupu, totiž vyprávění, které je filtrováno přes dětskou perspektivu. Snad jen s tím rozdílem, že v „dětských“ povídkách z knihy *Mama Leone* neexistuje extradiegetický vypravěč, nýbrž povídky jsou vyprávěny v ich-formě, vypravěčem, který částečně vzpomíná na své dětství, částečně je vyprávění podáno skrze mysl malého dítěte. Podrobně se k narativní analýze knihy *Mama Leone* dostaneme na patřičném místě, zatím je pro nás důležité konstatování, že povídka *Šuštanje* obsahuje takřka všechny znaky obsažené v pozdější knize, včetně hlavních postav, které také z pozdější knihy poznáme.

Tedy právě tato povídka otevírá jednu zcela novou etapu vývoje Jergovićovy prózy, která se po několika letech stane základem knihy *Mama Leone*, v níž se sice poněkud transformuje a komplikuje formální podoba vypravěče, stylizovaně je také přiznána autobiografičnost, avšak samotná poetika a vyprávěcí těchto postupy povídek již zůstávají stejné.

Vůbec lidé s omezeným či jinak změněným vnímáním světa se v Jergovićových prózách objevují poměrně pravidelně, někdy pouze jako postavy představené vševědoucím „normálním“ vypravěčem, jindy jsou postavy vymykající se normalitě reflektory, či vypravěči. Tyto doklady najdeme již v *Sarajevském Marlboru* (povídka *Čiko zavodnik* fokalizovaná dítětem), případně je hlavní postavou blázen (*Slobodan*), nebo alespoň v domě pro duševně choré končí (*Dijagnoza*). V knize *Mama Leone*

najdeme těchto povídek také několik, kromě právě zmíněné dětské (*Šuštenje*), se opět objevují jako postavy lidé jistým způsobem vyšinutí (*Atentati*, *Šampion*), popřípadě lidé staří, na prahu smrti (*Odluka*, *Pansion*).

Povídka *Atentati* z pozice heterodiegetického vypravěče přibližuje postavu Karla D., místního blázna, který tvrdí, že rakouského následníka trůnu Ferdinanda d'Este nezabil Gavrilo Princip, nýbrž on sám. Uvedu delší úryvek, abych na něm mohl ukázat jeden z typických a podle mne velmi zásadní znak Jergovićova vypravěčství: (ve vypravěčově partu je zachyceno vyprávění Karla D. před hospodským publikem) „Nije Gavrilo, ljudi, kad vam govorim, ja sam ubio Ferdinanda, ja i kapak. Ja i nitko drugi! – vikao je maloumni Karlo D. dok se birtijom prolamao smijeh. Zlobnici, kabadahije i zgubidani povlačili bi ga za riječ, a on je onda objašnjavao. Te kako je došao do pištolja, te zašto je odlučio pucati u carevića („nije mi se sviđao kao čovjek ni kao budući car“), te kada je i na koji način došao na prilaz Latinskoj ćupriji i kako je ispod košulje skrivao utoku. „Metal je hlađan kao smrt i tvrd kao žensko rebro.“ Bio je tu i Gavrilo, nije da nije, htio je pucati u Ferdinanda, nećemo sad lagati, imao je i pištolj, mali, damski. Noge mu se, nesretniku, tresle od straha, posegnuo je u džep za mecima, ali su mu se do posljednjeg rasuli po pločniku. Gavrilu se mokraća slijevala niz nogavicu, sve od silna straha, većeg od carske krune i od trbuha trudne žene. Karla, međutim, nije bilo strah. Izvukao je pištolj, naciljao, pokazivao je zacenjenoj kavani sasvim zorno koji mu je bio položaj nogu i kako je držao ruke, a onda je opalio jednom, dvaput, triput. Jasno je vidio kako se carević stresa s kuršumom u grudima i kako Sofija izdiše, a u njoj još jedan život. Dok je rekonstruirao događaj, Karlu D. bi nabrekle žile na vratu, a nabrekla bi mu još jedna žila, ona ispod sivih platnenih hlača. Gazda Kunek se jedini nije smijao, brisao je čaše sve misleći kako Karlo možda nije jedini malouman u čitavoj priči i kako je, možda, i ona prethodna priča što je zapisana u knjigama jednako besmislena kao i ova, ali joj ljudi vjeruju jer je zapisana i ne smiju se dok je čitaju ili slušaju jer ona sadrži brojke i datume. Nikome ne pada na pamet da su možda i ti brojevi samo način na koji je neki drugi maloumnik uprezao svoju žilu.“ (K: 222)

Kromě značně složitěho způsobu vyprávění, mimochodem v prvním odstavci můžeme nalézt všechny vyprávěcí kategorie, jak je známe z rozdělení L. Doležela, a

chtělo se by se říci i některou navíc, jsem chtěl poukázat také na vypravěčovo mizení do pozadí.

Pokud se v povídce vyskytuje heterodiegetický, tzv. vševědoucí vypravěč, který bývá obvykle teoriemi vyprávění považován za důvěryhodného, pokud sám nepracuje na vyvrácení tohoto tvrzení, u Jergoviče se takovýto vypravěč zdržuje všech zásadních hodnotících výroků k povaze (fikčního) světa. Citujme Wolfa Schmidta: „Narativní text zahrnuje nejen prezentaci vyprávění, nýbrž také souhrn explicitních hodnocení, komentářů, úvah a sebereflexí i tematizací vypravěče. Takové úseky textu netvoří diegesi (vyprávěný svět), ale vztahují se k exegesi (vyprávěcímu aktu).“ (Schmidt: 46)

V těchto povídkách se tato výrazná hodnocení světa objevují pouze na rovině vyprávěného světa.

Tyto výroky hodnotící (fikční) svět nalezneme pouze u vypravěčů (popřípadě postav), kteří jsou buď součástí fikčního světa, nebo u tzv. viditelných vypravěčů s tělem, jejichž bytí je tematizováno, nikdy u vypravěče, jež stojí nad příběhem, tzv. vševědoucího, který je výraznou textovou autoritou a jehož výroky je možno považovat za pravdu konstituující fikční svět. Abychom se vrátili k Schmidovu rozdělení, pokud se ve vyprávění objevuje věrohodný vševědoucí vypravěč, tak je hodnocení světa přesunuto z exegese k diegesi.

Tak i v případě této povídky myšlenka, kterou lze jako spodní vrstvu odkrýt v mnoha Jergovičových dílech, totiž skepse k tzv. velkým dějinám, není pronesena vypravěčem, ale postavou, jejíž jedinou funkcí v celé povídce je právě tato úvaha. Tuto úvahu by samozřejmě mohl pronést i vypravěč, ovšem tato promluva je záměrně přesunuta z promluvového pásma vypravěče do pásma postavy. Tato relativizace způsobená přesunem myšlenky mezi vypravěčem a postavou je typickým znakem pro Jergovičovo vyprávění. V něm se nevyskytují přímo předkládané „pravdy“, ale vždy jsou relativizovány spleť vyprávěcích postupů a rovin, které se podílejí na výsledném utváření smyslu povídky.

Právě tato neukončenost, nedefinitivnost je obsažena ve všech prózách, vždy je ten poslední krok, závěrečnou syntézu smyslu, nucen udělat čtenář. Takto neohrabaně formulováno to přirozeně platí pro každé téměř každé umělecké dílo, ovšem chtěl jsem tím zdůraznit aktivní roli čtenáře, respektive typickou relativnost příběhů, k jejichž

ukončení je nutný aktivní přístup čitatele. Opět bych rád obrátil pozornost na kontext, v němž povídky, o nichž je nyní řeč, vznikaly. Ve velké většině tehdy psaných knih (více méně bez rozdílu jak na plánu žánrovém, tak i ohledně národnosti autora/autorky) je zarážející právě doslovnost, typické odsunutí čtenáře pouze do funkce příjemce sdělení, bez větší možnosti aktivněji se podílet na vytváření smyslu díla, které je již tvůrcem předkládáno jako hotové.<sup>17</sup>

Další povídky by také pravděpodobně bylo možno dále rozdělit podle tématických okruhů, případně přístupů k vyprávění, avšak žádný z nich není tak výrazný, aby si toto vymezení vynucoval. Objevují se povídky mírně lyrizované, náladové (*Opruga, Grudi, Tragovi*), pro které je typická absence silného příběhu i jaksi nevýrazný konec, který zanechává pocit plynutí, neohraničenosti. V těchto povídkách jakoby šlo především o zachycení jistého detailu, nějaké ne příliš významné události, které v sobě nese určitou náladu, aniž by vyprávění v sobě neslo ambici být odkrýváno, dešifrováno jako nějaká hluboká myšlenka.

Jinou zřetelnou vrstvou jsou povídky intimní, často válečné, které opět pomocí jedné situace zachycují vztah dvou osob. Válka, či spíše pouze její tíživá atmosféra, zde bývá cosi jako katalyzátor, který urychlí průběh intimní krize mezi partnery, aniž by nějakou výraznou přímou měrou zasáhla do dění (povídky *Loš znak, Silikoni, Pikado*).

Největší část povídek jsou příběhy, ať z doby válečné Bosny, či jiné, které často tematizují detaily, případně nějaké situace, které se nezdají být až tak zásadní, ale je v nich zachyceno cosi důležitého, co stojí za to přetvořit v povídku. Tato tematizace

---

<sup>17</sup> V žádném případě nemá být řečeno, že s výjimkou Jergoviće se na počátku 90. let v prostorách bývalé Jugoslávie autoři podřídili prvoplánovému psaní, kde je pozice čtenáře omezena na pasivní příjem. Ovšem jak hluboko tato tendence pronikla i do děl mnohých umělecky prvořadých spisovatelů se mohl přesvědčit i český čtenář při čtení antologie *Vzkázání ze dna noci* (ed. D. Karpatský. Praha: Mladá fronta, 1995), v níž jsou zastoupeni chorvatští a především bosenští spisovatelé. V této sbírce najdeme i jednu povídku M. Jergoviće, jedná se o povídku *Biblioteka* ze sbírky *Sarajevski Marlboro*, která je z Jergovićeova válečného díla snad jediná, v níž nevystupují postavy-lidé, ale v hlavní roli se objevuje město Sarajevo, konkrétněji jeho postupně hořící knihovny, od domácích až po univerzitní Viječnicu, tedy Jergovićeova povídka snad s nejjednoznačnějším poselstvím, i když ani v ní se nesetkáme s jednostranností typickou pro zbytek této antologie. Navíc povídka je původní knize uvedeno tázáním *Who Will Be the Witness*, ovšem tato otázka z české antologie mizí. Ovšem i když bereme v potaz výrazný vliv pořadatele antologie, jak jsme demonstrovali právě na jergovićeově příkladu), dovolím si tvrdit, že tato sbírka povídek a básní poměrně reprezentativně (aspoň co se týká poetologických přístupů, a když pomineme, že v ní takřka nejsou zastoupeni bosenskosrbští ani srbští autoři) zachycuje tehdejší tvůrčí postupy značné části bosenských a chorvatských literárních představitelů.



konstruování povídky se také explicitně objevuje: „Te se zime više nitko nije razbolio. Vjerovatno su se razboljevali ljudi u okolnim zgradama, no to nije dio ove priče.“ (pov. *Pikado*, str. 242)

Zásadní na sbírce *Karivani* se mi nezdá být její celek, ale právě mnohost přístupů, ať už tématických či vyprávěcích, které obsahují takřka celý pozdější (a vlastně i minulý) repertoár Jergovićova díla. V *Karivanech* můžeme nalézt povídky lyrizované, které odkazují k Jergovićově poezii, mnoho povídek válečných je z pohledu poetiky totožné s povídkami ze sbírky *Sarajevski Marlboro*. Povídka *Šuštenje* přímočaře odkazuje k budoucí knize *Mama Leone*, a jejímu dětskému hrdinovy. Druhá část knihy *Mama Leone* (s podtitulem *Tog dana završila je jedna dječja povijest*) obsahuje povídky převážně o bosenských emigrantech, z tohoto hlediska je jim velice podobná Karivanská povídka *Tragovi*.

K budoucímu souboru *Inšallah Madona, Inšallah*, který čerpá náměty z různých období bosenské historie, nevyjímaje současnost, a přetváří je v jakési pověsti, odkazují povídky z úvodu *Karivanů* (*Žrtva, Veronika, Škorpija*).

Pozdější Jergovićovi knihy (zejména *Dvori od oraha, Gloria in excelsis*), jejichž děj je umístěn i mimo Bosnu, nejčastěji do Záhřebu první poloviny 20. stol., můžeme tušit při čtení povídky *Luiza*, lokalizované do Záhřebu za dob „kada je svaka građanska obitelj imala puno teta“ (169)

Pokud bychom měly porovnat první a druhou Jergovićovu prozaickou knihu, myslím, že by rozdíl šel vyjádřit mírně metaforicky pomocí druhového označení. Zatímco *Sarajevski Marlboro* je knihou povídek, *Karivani* jsou spíše sbírkou povídek.

### 3. Mama Leone

V roce 1999 vychází kniha *Mama Leone*. Kniha obsahuje 33 povídek rozdělených do dvou poměrně samostatných celků. Úvodní část nese název *Kad sam se rodio, zalajajo je pas na hodniku rodilišta* a obsahuje 21 povídek. Povídky této části

jsou vzájemně propojené jak stejným vypravěčem, postavami a vůbec prostředím, v němž se odehrávají, tak i způsobem, jakým jsou vyprávěny.

Dalších dvanáct povídek je zahrnuto do druhé části knihy, která má podtitul *Tog dana završavala je jedna dječja povijest*. Tyto povídky už netvoří tak kompaktní celek, nejsou propojeny společnými postavami ani jednotnou technikou vyprávění, sdružujícím rysem je u nich však tematika uprchlíků z nedávno rozpadlé Jugoslávie.

Názvy obou celků knihy jsou přepisem první věty úvodní povídky z každé části. Ovšem napoví nám mnohé o budoucích povídkách. Věta *Kad sam se rodio, zalajao je pas na hodniku rodilišta* odkazuje k vypravěči v první osobě, navíc vypravěči „s tělem“, který bude v příbězích centrální postavou. Ovšem minulý čas a vůbec situace popsána touto větou dává také tušit výraznou pozici vzpomínky. A to v tomto případě vzpomínky ani ne tolik prožité, jako spíše následně konstruované, neboť vypravěč zachycuje událost, se kterou těžko může mít osobní zkušenost, těžko si ji může vybavovat sám.

Ale přesuňme se od první věty k celé úvodní povídce. V ní je výše uvedená možnost pamatování tematizována: „Kad sam kasnije prepričavao ovaj događaj, najprije majci, pa ocu, a či sam porastao i prijateljima, odmahivali su i govorili da izmišljam, da se ničega ne mogu sjećati, a pogotovu da nije moguće kako sam s prvim plaćem počeo donositi ontološke zaključke.“ (ML: 7)

V úvodní povídce nacházíme rysy typické pro magický realismus. Vypravěč se nám představuje jako osoba, která je nadána neobvyklou schopností pamatovat si veškeré události již od narození, a navíc je dokáže již v této době reflektovat.

Tato neobvyklá vlastnost dětské sebereflexe (v našem případě již vlastně kojenecké sebereflexe) je důležitá pro vnímání promluv v dále v textu. Typickou promluвовou formou v těchto povídkách je právě vzpomínka již dospělého vypravěče na své vnímání okolí a sebe sama z pozice dítěte. Ovšem tuto vzpomínku často prostupuje přímé vnímání dítěte, ať už formou přímé řeči (obvykle graficky neznačené), nebo prosté změny času z perfektu na přezens.

„Tako se čulo i posljednje puć. Prolazilo je vrijeme, jako dugo vrijeme, čakao sam novo puć, ali ga nije bilo. Nije me baš uhvatio strah, ali ne mogu reći mi je bilo

jako přijatno. Baka je, istina, disala, znači živa je!, no to nikako nije bilo dovoljno. Uplašio sam se da joj nije dobro. Sjedio sam na svome krevetu, bio bih najsretniji da je sada probudim, ali zbog nečega to nisam smio. Treba izdržati sve ovo jer samo tako stvari poći na dobro. Ne smije se paničariti, joj pa ona ne diše, ili se ne vidi jer je mrak, ne znam, ali nekako se više ne miče (...)“ (ML: 53)

Z ukázky pozorujeme, že autor neužívá žádné grafické prostředky k odlišení partu vypravěče a postavy. L. Doležel ke grafickým znakům uvozujícím přímou řeč říká toto: „Grafické prostředky – pomlčky, dvojtečky, uvozovky, odstavec<sup>18</sup> – jsou nápadnými rysy promluvvé opozice v narativním textu. Jejich delimitační funkce markantně upozorňuje čtenáře, že text přechází z objektivního vyprávění do oblasti promluvvé subjektivity, nebo z jedné subjektivity do jiné.“ (Doležel 1993: 19)

Podle klasifikace L. Doležela se v těchto povídkách jedná o narativní promluvvý typ, který nazývá *smíšenou řeč*<sup>19</sup>, a která v sobě nese „komplex dvojznačné, nestálé, měnlivé jazykové výstavby, oscilující mezi póly promluvvé subjektivity a objektivnosti.“ (Doležel 1993: 33)

V povídkách této knihy dochází často k prostupování roviny vzpomínky a přímého zážitku dítěte. Do vyprávění o dítěti se pravidelně prolamuje přímo vnímání samotného dítěte jako reflektora, poměrně často ve formě proudu vědomí (pro který je právě neznačená přímá řeč typická<sup>20</sup>)

V našem případě jde navíc o takovou situaci, že vypravěč i hlavní postava jsou toutéž osobou, ovšem ve značně rozdílném věku. Vypravěčem je dospělý, jenž vyrostl z dítěte, které je hlavní postavou měnící se často v reflektora.

F. Stanzel popisuje rozdíl mezi vypravěčem a reflektorem takto: „Postava vypravěče funguje jako ‚vysílatel‘, vypráví, jako by předával zprávu nějakému ‚příjemci‘, čtenáři. Jinak probíhá komunikační proces s postavou reflektora; protože

---

<sup>18</sup> K těmto uvedeným znakům bychom měli dodat i *proložení*, které je právě v této knize užíváno k označení přímé řeči.

<sup>19</sup> Rozdíl mezi smíšenou a polopřímou řečí opisuje L. Doležel takto: „Připomeňme však, že polopřímá řeč je výsledkem procesu neutralizace protikladu mezi řečí přímou a objektivním vyprávěním ve třetí osobě. Tento proces vnáší znaky subjektivity do objektivní osnovy. Jestliže jsou tyto znaky dostatečně výrazné a koncentrované, vzniká zřetelně vyznačený úsek polopřímé řeči. Jestliže však znaky subjektivity jsou rozptýleny po objektivní osnově jako samostatné a pohyblivé signály, kombinující se v různých dávkách a konstelacích se stejně osamostatněnými znaky promluvvé objektivnosti, protiklad mezi oběma narativními promluvvami mizí. Slučují se do nového promluvvého typu, do **smíšené řeči**.“ (Doležel 1993: 33)

<sup>20</sup> viz heslo *Vnitřní monolog* v Slovníku literární teorie (SLT: 403)

reflektor ‚nevypráví‘, nemůže tedy fungovat jako ‚vysílatel‘. Komunikační proces je v tomto modelovém případě charakterizován tím, že se zprostředkovanost vyprávění zakrývá iluzí čtenáře, že přímo vidí do dění, když – jak se mu zdá – vnímá událost očima a vědomím reflektora.“ (Stanzel: 182)

V povídkách je sice často měněna perspektiva mezi vypravěčem a reflektorem, ale výsledné rozdíly až tak výrazné nejsou. Ve všech povídkách je postava malého dítěte centrální, takže nám vypravěč neustále zpřístupňuje mysl a chápání dítěte užívaje při tom slovesa myšlení a vnímání. Vypravěčovy odbočky od dětského vnímání nejsou nijak časté, nezdůrazňuje svůj odstup, jeho paměť je ve službách dítěte. Provázanost s dětským vnímáním je podpořena právě častým střídáním s přímým náhledem do dětské mysli pomocí postavy dítěte jako reflektora.

Odstup od dětské postavy je užíván nejčastěji k zhodnocení situace, mnohdy s výraznou pointou, například v povídce *Što će reći mama Allende*, kde se hlavní postava ve druhé třídě pokouší napsat slohovou práci o podzimu: „Na žalost, nisam čitao Sartrea i još nisam znao ništa o egzistencijalnim tjeskobama. S njima ću se upoznati tek kada ih više ne budem imao jer ću se sav pretvoriti u jednu egzistencijalnu tjeskobu, pa će mi jesen biti zrela, bogata i rujna, jesen za čistu peticu.“ (ML: 32)

### 3.1 Svět dítěte jako těžiště vyprávění

Pro tuto knihu je právě příznačná právě centrální pozice dítěte a jeho vnímání. Pokud bychom se obrátili k dobovému kontextu, zjistíme, že próza psaná z pozice dítěte byla velmi produktivním typem (Nenad Veličković: *Konačari*, Goran Tribuson: *Rani dani*, *Trava i korov*, *Povijest pornografije*, Juliana Matanović: *Zašto sam vam lagala*, Miro Gavran: *Kako smo lomili noge*). Zde má však dítě nejčastěji tu funkci, že svým pohledem, ještě „nezkaženým“ a oproštěným od společenských konvencí a tabu, nasvětluje, často humorně, svět dospělých, plný nelogičností a různých neupřímností, případně tato často autobiografická díla přes dětské postavy vzpomínají na

bezstarostná léta sedmdesátá, zdánlivě tak idylická oproti katastrofickým letům devadesátým.

V knize *Mama Leone* je postava dítěte hlavní, a právě svět dospělých je zde spíše k tomu, aby osvětloval vnímání dítěte. Sebeuvědomování hlavní postavy, malého Miljenka, dětské zjišťování, jak to vlastně na světě chodí, je centrální osou, kolem níž se točí příběhy zachycené v této části knihy.

„*Ima li Boga?* Upitao sam svoju baku Olgu Rejc jer mi se od svih ljudi koje sam upoznao u tih šest godina života činila nekako najpouzdanijom osobom. *Za neke ga ljude ima, a za druge nema*, odgovorila je mirno, kao da to nije važna stvar ili kao da se o njoj može govoriti samo u stanju potpune ravnodušnosti. *Ima li ga za nas?* Pokušao sam vrlo diplomatski formulirati pitanje. (...) *Za mene nema*, rekla je, a što se tebe tiče ne znam. Tada sam naučio kako postoje istine koje govoriš samo sebi i u svoje ime. Bio sam zadovoljan što je tako, premda me nije oduševljavala činjenice da pitanje Boga ne mogu riješiti odmah.“ (ML: 8)

Samozřejmě atmosféra povídek a zachycení světa dospělých také pracuje s potenciálně humorným rozdílem mezi vnímáním dětí a zralých lidí, ale zdá se mi být nikoliv cílem, ale právě podkladem, na němž je hlavním tématem vyprávění dětský svět.

V povídkách je možno najít jistou dávku nostalgie, ovšem mnohem spíše nostalgie za dětským světem, než za konkrétní historickou dobou. Jergović navíc dobu sedmdesátých a osmdesátých let, s mnohými jejími fenomény, zachytil v publicisticko vzpomínkových souborech *Historijska čitanka I, II*, takže se vyhnul i potenciální „kontaminaci“ povídek knihy *Mama Leone* mnohými výborně odpozorovanými a zachycenými jevy z života tehdejší společnosti.

Druhá část knihy s podtitulem *Tog dana završavala je jedna dječja povijest* obsahuje dvanáct povídek, jejichž poetika i styl vyprávění je velmi odlišný od „dětských“ povídek první části. Provázanost obou částí je natolik volná, že to vedlo některé kritiky až k otázce, zda bylo nutno spojovat povídky do jedné knihy<sup>21</sup>. V srbském vydání knihy *Mama Leone* (Beograd: Rende, 2005) je druhá část povídek

---

<sup>21</sup> Jeden z nejpoučenějších kritiků současné chorvatské prózy Velimir Visković vyjadřuje názor: „Osobno, mislim da bi bilo bolje da je Jergović priče tih dvaju cikla tiskao odvojeno, utoliko prije što su oni dovoljno opsežni da funkcioniraju kao samostalne knjige.“ (Visković 2006: 32)

dokonce vypuštěna úplně, a protože kniha nemá ani předmluvu ani ediční poznámku, srbský čtenář se nedozví, že se k němu třetina knihy vlastně nedostala.

Jednotícím znakem povídek z druhé části knihy je téma exulantství. Ve všech povídkách se objevují osoby, které museli utéct z domova (nejčastěji Sarajeva), kvůli válce. Příběhy zachycují postavy zpravidla již v exilu, nevěnují se jejich dramatickým osudům za války, ale odkrývají nejednoduché rozpoložení lidí, kteří jsou nuceni změnit místo života a kteří se s tím nejrozumnějšími způsoby vyrovnávají.

Vypravěč je ve všech povídkách ve třetí osobě, heterodiegetický, vševědoucí. Ve většině povídek není vypravěč nijak výrazný, ale v několika se nám představuje jako aktivní tvůrce vyprávění, jako ten, kdo pouze příběh nezachycuje, ale myslí i na příjemce sdělení a záměrně vybírá, co mu sdělí: „Koža mu nije slana, nije ulazio u more, niti to prije povratka namjerava, no to u ovoj priči nije važno jer ona neće provjeravat okus njegove kože.“ (ML: 229)

V povídkách opět můžeme nalézt vyprávěcí postupy, které nám mnohem intenzivněji a blíže osvětlují vnímání a uvažování postav. Neznačené přechody mezi partem vypravěče a partem postav, postava jako reflektor, jazyk postavy často kontaminuje řeč vypravěče, apod.

Svou poetikou jsou povídky podobné těm ze *Sarajevského Marlboro*, ale jsou ještě více intimní. Příběhy zachycené v těchto povídkách se nejčastěji koncentrují okolo člověka ve vyhnanství, nějaké jeho životní situace či pocitu. Situace, stejně jako pocity z nich plynoucí, bývají ve velké většině jaksí vyprázdněně depresivní. Prázdnota a pocitové tápání nebývá v povídkách explicitně spjato s válkou a vyhnanstvím (i když můžeme vzpomenout na povídku *Kaktus* z knihy *Sarajevski Marlboro*), těžko říct, zda by se do podobných existenciálně vypjatých momentů postavy nedostaly i řekněme v Sarajevu, ovšem to je zbytečné rozebírat, neboť autor nám záměrně představuje tyto postavy v exilu.

Ještě bychom se měli pokusit naznačit objasnění spojitosti povídek z první a druhé části. Souhlasíme s tvrzením V. Viskoviće „ne mogu naprosto povjerovati da je pisac koji toliko pazi na kompoziciju dodao proze drugog djela samo za to jer je želio da se što prije objave u obliku knjige.“ (Visković 2006: 32)

Jergović skutečně dbá na kompozici, navíc u něj bývají obzvláště významově dominantní povídky umístěné na počátku a konci knih.

Propojení mezi druhým a prvním oddílem bychom mohli hledat v závěru první části, v povídce *Mama Leone*. Povídka je sémanticky zdůrazněna nejen svou pozicí (uzavírá první díl), ale také tím, že její název se stal titulem celé knihy. Tato povídka obsahuje přechod k tématu, jež je jádrové pro celou druhou část knihy. V povídce *Mama Leone* se kromě malého Miljenka setkáváme i s Miljenkem-vypravěčem již starším, který se v obleženém Sarajevu snaží navázat kontakt se svou dívkou Natašou pobývajících tou dobou v Bělehradě. I když se vypravěči podaří se pomocí radioamatéra se svou dívkou spojit, dívka později odjíždí do Kanady a vztah končí. „Pokušavao sam u novim okolnostima govoriti *volim te najviše na svijetu* i osjećao se obično kao radioamater koji prevodi riječi preko voda i mora, pa svako ja postaje on, a svako ti postaje ona. Ili tako nekako.“ (ML: 215)

Vypravěč na radiamaterské transpozici osob mezi první a třetí naznačuje selhávající komunikaci, a po událostech z války se mu tento způsob komunikace stane metaforou pro vlastní ztížené možnosti vyjadřování, neboť se mu z *každého já stává on*.

Není možné to pojímat takto doslovně, ale právě druhá část povídek je přechodem od já k on, jednak na rovině vypravěčské (z vypravěče osobního se stává vypravěč vševědoucí, ich-forma je nahrazena er-formou), tak i na rovině tematické, protože vypravěč opouští autobiografický styl a známé postavy, hrdiny jsou lidé, kteří utekli před válkou do ciziny (tedy zatímco v povídce *Mama Leone* je ještě hlavním hrdinou vypravěč Miljenko, v následujících povídkách jsou středem dění postavy velmi podobné Nataše; autorova pozornost se od *já* obrací k *on*).

Dalším výrazným rozdílem je přechod od dětského světa (aniž by však ten byl zobrazen jako nějak bezstarostný) ke světu dospělých, přechod je předznamenán jak dospěním vypravěče-Miljenka v poslední povídce první části, tak i podtitulem druhé části *Tog dana je završavala jedna dječja povijest*.

Zdá se tedy, že styčných bodů a propojovacích znaků není mezi oběma oddíly nakonec tak málo, jak se na první pohled může zdát. Samozřejmě naším úkolem není

dokazovat, zda má kniha *Mama Leone* vycházet jako jeden nebo dva celky, pouze se pokoušíme odkrýt intenci právě této kompozice.

#### 4. Inšallah Madona, Inšallah<sup>22</sup>

Nyní opustíme chronologickou linii Jergovićovi prózy a přidržíme se linie žánrové. Po románech *Buick Rivera* (2000) a *Dvori od oraha* (2003) vychází Jergovićovi zatím poslední povídková kniha s názvem *Inšallah Madona, Inšallah* v roce 2004 v záhřebském nakladatelství Durieux.<sup>23</sup>

Jergovićovi povídky mají tendenci být knihu od knihy rozsáhlejší. Zatímco v *Sarajevském Marlboru* i v následujících *Karivanech* mívají povídky rozsah 3-4 strany, v *Mama Leone* již 7-14, v souboru *Inšallah Madona, Inšallah* mívají nejčastěji mezi 20 a 40 stranami, přičemž povídka *Jid* má rozsah dokonce 65 stran.

Nemíníme pouze z rozsahu povídek vést dalekosáhlé závěry o tíhnutí k rozsáhlejším epickým útvarům, ale je zřejmé, že styl Jergovićova vyprávění se v některých ohledech poměrně výrazně proměňuje. V raných povídkách je zřetelně vidět snaha nalézt uzavřený tvar, oprostit povídku až na samé jádro, osekát všechno nadbytečné (sám v té době přiznává inspiraci R. Carverem). Projevuje se to především zdůrazněním detailů, které mívají často velmi bohaté sémantické pole, povídky bývají výrazně pointovány. Postavy jsou představeny v jednom exponovaném okamžiku, málokdy se dozvídáme příběh celého jejich života, a právě ten okamžik či událost, která k němu vedla, je základem povídek. Vedlejší postavy jsou často uvozeny pouze jménem.

V povídkách *Mama Leone* jsou již představeny větší úseky dějů, větší důraz je kladen na odhalování myšlení, což ústí v často dlouhé pasáže vnitřních monologů.

---

<sup>22</sup> Samotný název je složen z v Bosně zdomácnělých cizích slov, jednak turcizmu *inšallah* (ten přešel do turečtiny z arabštiny), který je třeba chápat jako částici, s přibližným významem *když dá Bůh* a internacionálním talianizovaným latinismem *madona*. Už v názvu se vedle sebe objevují dvě ze základních tradic, které se v bosně proplétají, totiž islám (předtavený turcizmy) a křesťanství (zastoupené latinismem).

<sup>23</sup> Čtyři povídky z této knihy byly otištěny ve stejném roce o pár měsíců dříve v knižním souboru *Rabija i sedam meleka*, který vyšel v edici Biblioteka DANI. Tuto edici založil bosenský list BH Dani, a s tímto časopisem se také knihy jediné mohou koupit. M. Jergović jako první spisovatel v tomto velkonákladovém, „novinovém“ vydání zveřejnil i zatím nové práce, když právě do souboru povídek z knih *Sarajevski Marlboro*, *Karivani* a *Mama Leone* nechal zařadit i čtyři povídky z právě dokončované knihy *Inšallah Madona, Inšallah*.



Vypravěč si samotné vyprávění příběhu více užívá, nesnaží se charakterizovat pouze detailem, ale naopak se nezdá snažit zachytit situace pomocí delších dialogů, a navíc i tyto situace bývají často rozvíjeny, tak aby vznikl komplexnější obraz o důležitých okamžicích dětského poznávání světa. Ovšem obraz dětského poznávání světa je pouze primární rovina, sekundární a mnohem podstatnější je právě vypravěčské zobrazení tohoto poznávání.

V knize *Inšallah Madona*, *Inšallah* pak najdeme povídky rozsahem nejobsáhlejší. V těchto povídkách je již sám vyprávěcí akt jedním z klíčových pojmů, někdy i důležitější od samotné vyprávěné události. Vyprávění je zde podáno jako jeden ze způsobů existence, a to jak vypravěče, tak příběhu.

Ze závěrečné poznámky se dozvídáme, že všechny povídky knihy vznikly jako „prozni remiks bosanskih sevdalinki<sup>24</sup>, osim priča Misir, Jid i Lepant, koje su nastale od dalmatinskih klapskih pjesama.“ (IMI: 575)

Autor tedy přiznává fascinaci předáváním příběhů, i když zde zrovna ve formě lidových písní, které navíc nejsou vždy epické. Ovšem výrazněji jej zajímá samotný způsob předání (v případě písní proces zpěvu) a všeho, co se k tomu váže. Nejde ani tak o samotný příběh v písní zachycený, ale spíše o atmosféru, vyvolanou interakcí mezi zpěvákem a posluchačem, celkovou atmosférou komunikačního procesu: „nijedna priča nije ‚inspirirana‘ pjesmom, pa ni skriveni i manje skriveni stihovi pretvoreni u prozni tekst nisu citati. Ako ih već treba nekako nazvati, neka budu samplovi, uz tu razliku što sam umjesto kompjuterske memorije koristio vlastitu. U njoj je, osim samih pjesama, i niz situacija u kojima sam ih, od različitih pjevača, slušao. (...) Uz priče ne navodim tekstove pjesama, jer su remiksi nastali po pjesmama i njihovim izvedbama, glazbi, glasu, harmonici, sazu...“ (IMI: 576)

Zdůraznění vyprávěcího procesu je dáno i volbou vypravěče, který je ve velké většině povídek dobře „viditelný“. Nejedná se o „vypravěče s tělem“, tak jak je popisuje F. Stanzel<sup>25</sup>, jejich tělesnost není zdůrazněna tím, že by dávali najevo své fyzické pocity (únavu, apod.), nýbrž je dána samotným způsobem vyprávění. To není

---

<sup>24</sup> Sevdalinka – typická bosenská lidová píseň, nejčastěji s milostnými motivy, což už napovídá její název (z arabského *sevdah* – láska)

<sup>25</sup> Více o tělesnosti vypravěče viz Stanzel: 114-118.

představeno jako primárně psané, nýbrž jako ústně předávané. Vypravěči prostě vypráví svůj příběh fikčnímu adresátovi, který podle stylu vyprávění obývá stejný fikční svět jako oni. Vypravěči se neobracejí ke čtenáři, nýbrž přímo ke svému posluchači, který jako by seděl vedle nich a naslouchal.

Tento fakt je jasně patrný na stylistické rovině, neboť povídky bez výjimky obsahují mnoho kontaktních slov a jiných figur, známých právě z přímého ústního podání. Autor se pokouší stylizovat povídky tak, jako by se právě o bezprostřední zachycení ústního vyprávění jednalo.

Povídky, v některých případech by snad bylo příhodnější označení novely, ovšem nemají vypravěče jednotného, každá povídka je vyprávěna někým jiným a rozličné jsou i přístupy jednotlivých vypravěčů k samotnému vyprávění.

V některých povídkách má čtenář jasnější představu o postavě vypravěče, neboť se hned na počátku uvede. Tak je to v povídkách *Gurbet* („Moje ime je Mustafa. Od onih sam koje ti je bolje ne pogledati. A jako i među takvima ima najgorega, onda sam taj.“ IMI: 5), *Halal* („Salko. I opet, malo kasnije – Salko. Ponavljam da ne zaboravim, jer tu gdje sam sad lako se zaboravlja. Sve. Pa i ime po kojem su me znali. (...) Ja sam na Trebeviću, malo niže od prvog šumarka. Prođu pokraj mene djeca kad sa školom idu na izlet.“ (IMI: 119; ačkoliv právě v této povídce je vypravěčů více, zvyk na úvod se představit zachovává většina) nebo *Asag* („Ne sjećam se kad je to bilo. Čudo je da se ičega sjećam u ovim godinama. (...) otkako znam za sebe, a to ti je fala Bogu već devdeset godina.“ IMI: 159).

Postavy vypravěčů se nejčastěji představují, když jsou sami součástí vyprávění, a to buď jako ústřední postava nebo jako svědek předkládaných událostí.

V jiných povídkách se vypravěč přímo obrací na adresáta, ovšem adresátem (alespoň z perspektivy vypravěče, perspektiva implikovaného autora je přirozeně jiná) není čtenář, ale přímo oslovená postava z vypravěčova fikčního světa, partner a posluchač jeho monologu. Takto je to v povídce *Gasul* („Noć je, moj Envere, već se nad šumom zabijelilo, valja mi zorom ustajati, a ja ti ne spavam.“ IMI: 481).

V povídce *Dert* je situace z počátku opačná, vypravěč je adresátem proslovu jiné postavy: „E moj Hamza, to ti je kao da si se meda prejeo, šepao je uz mene Faruk Beširlija,...“ (IMI: 395), dále v povídce hlavní část vyprávění vede vypravěč Hamza,

zatímco Faruk mu pravidelně vstupuje do vyprávění svými replikami nejčastěji začínajícími zvoláním *E moj Hamza*. Toto zvolání je také jedním z mála poznávacích znamení, kdy která z postav hovoří, neboť v povídce je důsledně užitá neznačena přímá řeč a party Hamzy i Faruka se často v jednom odstavci prostupují. Vzniká tak neobvyklá situace, kdy je vyprávění sice podáno jedním vypravěčem, který však do svého vyprávění bez nějakého mluvního (či z pozice autora textového) upozornění vkládá repliky svého partnera. Vzniká tím poměrně složitý vzorec vyprávění na bázi smíšené řeči, jak jsme ji zaznamenali již v předchozích kapitolách, ovšem celé toto naratologicky složité vyprávění je na stylistické rovině svou hovorovostí a množstvím kontaktních prvků změněno tak, že působí dojmem jednoduchosti a v postavě vypravěče i lehkosti a lidovosti.

Pokud jsme se již dostali k pojmu lidovost, bude jej třeba trochu objasnit, respektive poněkud se nad ním zamyslet, neboť tento pojem se mi zdá být klíčový pro celou knihu *Inšallah Madona, Inšallah* a potažmo pro jednu linii Jergovićovi tvorby vůbec.

Lidovost v Jergovićově pojetí není obecná lidovost, ale tato lidovost je výrazně spjata s prostředím Bosny. Jak jsme pokusili ukázat již při povídkách z knih *Sarajevski Marlboro* a zejména *Karivani*, vypravěčství je pro Jergoviće jedním z erbovních znaků Bosny.<sup>26</sup> V prózách knihy *Inšallah Madona, Inšallah* je toto lidové vypravěčství postaveno do centra, zdůrazněny jsou postavy lidových vypravěčů. I přiznaná inspirace sevdalinkami a ještě spíše způsobem jejího přednesu a předávání se k této lidovosti obrací. Lidovost v této knize není zdůrazněna pouze snahou o zachycení mluvených příběhů, ale je v povídkách přítomna mnohem hlouběji. Příkladem může být v knize několikrát užitá figura vypravěče, který je již mrtvý a posmrtně vypráví svůj životní příběh s náběhy k poučení, které by z této životní pouti mohlo plynout. Jak si všímá S. P. Novak „ne jednom u ovoj knjizi mrtvac preuzima ulogu pripovjedača, što je inače jedan od najčešćih toposa u muslimanskim narodnim pjesmama u Bosni.“ (Novak 2004: 256)

Jergović však lidové vyprávění nejen imituje, ale zároveň značně přetváří, a jak na rovině jak je vyprávěno, tak i na rovině co je vyprávěno.

---

<sup>26</sup> A nejen pro Jergoviće, opět bychom odkázali ke knihám Zdenka Lešiće *Bosna pripovjedačka I, II*.

Vyprávění mají typické znaky relativizace a otevřeného konce, což je v lidovém vyprávění pozice neobvyklá, neboť pro ně je typická jasné rozdělení dobra a zla, navíc většinou vyprávění končí lehce dešifrovatelným poselstvím. Jergovićovi vypravěči jsou však v axiologickém hodnocení zdrženliví („Nikada takve suše nije bilo, a je li Selim završio u džehennemu, nije na meni da pogađam.“ IMI: 9; „možda je to i dobro, al ipak nije moje da ja to sudim.“ IMI: 428)

Pro prózy je příznačný také otevřený konec, který pravidelně zanechává více otázek než nabízí odpovědí. Jistá tajemnost a záměrná nejasnost, co vlastně je pointou odvyprávěného příběhu jsou pro některé Jergovićovy prózy symptomatické.

Otevřené závěry a nejasnost poselství (a zatím pomíjíme vůbec otázku, zda má smysl za těmito příběhy nějaká poselství hledat) jsou typické pro Jergovićovy prózy, ovšem zde dosti kontrastují s klasickým lidovým vyprávěním, snad právě s výjimkou lyriky (i epické), kde je také hlavním záměrem odvyprávět příběh nebo čistě ventilovat expresi.

V některých povídkách se setkáváme s vyprávěním známým již z úvodních povídek souboru *Karivani*, totiž s povídkami-pověstmi, jejichž cílem je vysvětlit určitý jev či událost. Příkladem je povídka *Misir*, která obsahuje úvod, v němž je představen problém, v tomto případě ustálené rčení, které je později v samostatném příběhu objasněno. Na podobném půdorysu je vystavěna i povídka *Mekteb*, kdy se úvodní kletba vysvětluje následujícím příběhem.

Nemáme prostor, abychom podrobně sledovali všech 19 próz, které činí tento soubor, proto se zaměříme na celkovou charakteristiku knihy a zejména na nové prvky vyprávění, které se v této knize objevují.

Právě autorský dialog s bosenským lidovým vyprávěním je základním kamenem všech těchto próz. Do zdánlivě jednoduchých, mluvných příběhů vypravěčů, Jergović zakomponoval mnoho znaků charakteristických pro své dřívější povídky (otevřené konce, relativita světa, rodinné kroniky, historické události přepracované do příběhu,...).

Vypravěči, zejména ti nejviditelnější, jsou charakterizováni a zasazeni do příběhu i svou výraznou perspektivou. Ta nám často prozrazuje i příslušnost vypravěče k nějaké skupině obyvatel: „Tog adeta drže se i Turske i njihove žene.“ (IMI: 5);

„Nebo je golema modra hartija. Da bi to sakrili, kauri izmisliš da je zemlja okrugla.“  
(IMI: 371)

Ovšem tato etnická či konfesionalní příslušnost má roli pouze charakterizační, případně funguje jako jisté vymezení vypravěčovi pozice, ovšem celkové vyznění a poetika příběhů jsou sjednoceny na úrovni implikovaného autora, který si sice pohrává s vyprávěním z různých perspektiv, ale zadržuje si konečné jednotící sémantické gesto.

Příběhy v této knize se vztahují k různým obdobím bosenské historie (někdy je doba, v níž se příběh odehrává konkretizována přesně, častěji však nepřímou nebo vůbec: „nekada davno, kad je još Bog po zemlji hodao...“ IMI: 343), převažují příběhy z časů turecké vlády nad Bosnou, z let okolo rakouské anexe, ovšem objevují se i povídky z doby kolem II. světové války (*Jatrib, Halal*) a několik povídek je alespoň značnou částí zasazeno i do přítomnosti (*Tespih, Lepant*). V některých povídkách je zachycen i širší, několikagenerační vývoj, v jiných se zase časové roviny střídají.

Právě toto střídání časových rovin a někdy také vypravěčů je dalším znakem, kterým Jergović narušuje „jednoduchost“ lidového vyprávění. Například v povídce *Halal*, se střídá několik vypravěčů, je podán mnohostranný pohled, avšak u všech vypravěčů je dodržena mluvnost a jednoduchost samotného podání, takže i přes značně komplikovanou strukturu povídky její celkový ráz nevybočuje z vypravěčské lidovosti.

Jak už jsme jednou zmínili nejde o lidovost obecnou, ale spíše o snahu zachytit lidovost specificky bosenskou. Je to jakési pokračování a domýšlení ducha Bosny, jak jsme se o něm zmiňovali u předchozích cyklů povídek. Bosenská je zde zdůrazněna nejen přihlášením se k tradiční poetické formě sevdalinky, ale také velkým množstvím turcizmů, a to jak na rovině jednotlivých vyprávění, v nichž jsou turcizmy bohatě zastoupeny, tak ještě výrazněji v názvech povídek, které jsou všechny jednoslovný bosenský turcizmus, s výjimkou poslední povídky *Lepant*, což je přímo turecký geografický pojem.

Snad vůbec nejlépe styl i charakter této knihy zachycuje úvodní promluva vypravěče v povídce *Asag*: „Ne sjećam se kad je to bilo. Čudo je da se ičega sjećam u

ovim godinama. Zato me više ne pitaj kad, kad, kad... Šta je znam kad! I zašto je tebi toliko važno kad je bilo? Glavno je da je bilo. A možda ni to nije glavno. Glavno je da je dobra priča i da se priča, evo, otkako znam za sebe, a to ti je fala Bogu već devedeseta godina.“ (IMI: 159)

## 5. Výzva větší epické formy (Buick Rivera)

Od svého vstupu do literatury na konci osmdesátých let se Jergović neustále drží kratších forem. Souběžně s novinovými články a eseji píše básně, jichž do roku 1992 vyjdou v Sarajevu tři svazky (*Opservatorija Varšava* 1988, *Uči li noćas neko u ovom gradu japanski* 1990, *Himmel Comando* 1992). Poté se prosazuje jako povídkář, v roce 1994 vychází kniha krátkých povídek *Sarajevski Marlboro*, o rok později jiný soubor krátkých povídek *Karivani*. V roce 1996 vychází další básnická sbírka *Preko zaleđenog mosta*. Jednu část svých (anti)politických esejů shrnuje do knihy *Naci bonton*, která vychází v roce 1998, za další dva roky se dočkají knižní formy vzpomínkové eseje připomínající především Sarajevo a obecněji fenomény jugoslávského života v době autorova dětství a dospívání pod názvem *Historijska čitanka*. V roce 1999 vydává další povídkovou knihu *Mama Leone*, v níž je však celá první část (219 stran) sjednocena společným vypravěčem, postavami i místem děje, ovšem přesto prózy tohoto cyklu mají zřetelnou a pointovanou strukturu samostatných povídek.

První a zatím jediný Jergovićův dramatický pokus byl vydán v roce 2000 pod názvem *Kažeš anđeo*. Ovšem asi by bylo nepřesné toto dílo chápat jako autorův obrat k divadlu, neboť základním způsobem bytí tohoto textu je kniha. Nese jako podtitul žánrové označení *drama*, ale texty v ní obsažené by bylo možná přesněji označit jako povídky ve formě dialogu, než jako plnohodnotné drama. Plnohodnotné drama však nemá být označením kvalitativních vlastností, spíše máme na mysli takový text, který je skutečně primárně určen k jevištní realizaci a knižní podoba je pouze druhotná. V případě knihy *Kažeš anđeo* je tomu podle nás naopak, kniha je primárním tvarem tohoto textu, i podle struktury jednotlivých próz, které jsou sice zachyceny formou

dialogu, ale obsahují pouze minimum scénických či režijních poznámek, a i podle obsahu jednotlivých próz se zdá, že jsou určeny spíše ke čtení než k jevištnímu představení. To samozřejmě neznámá, že by divadelní realizace byla nemožná (ve Varaždinském HNK byla v roce 2002 provedena).

Jde spíše o autorovu hru se žánrovým označením. Samotné rozdělování děl do jednotlivých žánrů má velice dlouhou minulost (stačí připomenout Aristotelovu *Poetiku* nebo Horatiovo *Umění básnické*), ovšem po klasicistním preskriptivismu a Geothově názoru, že umění je druhá příroda a že lze tedy umělecká díla rozdělit na druhy podle znaků obdobně jako živočichy či rostliny, se do dnešní doby teorie žánrů značně zkomplikovala. Abychom se příliš nezamotali do detailů (neboť problém genealogie je velmi složitý a obsáhlý) nutně musíme poněkud zjednodušovat. S vývojem žánrů se ve vzájemném ovlivňování vyvíjela i samotná teorie žánrů, která dnes už zdaleka nemá ambice předepisovat, ale žánrové dělení slouží spíše k snadnější orientaci a komunikaci o umění. Kritéria, která jednotlivé žánry od sebe oddělují jsou neřídka neostrá, hranice mnoha žánrů ztratily svou zřetelnost a definitivnost. „Rozhodnout, zda určitý text náleží nebo nenáleží jistému druhu/žánru, lze pouze tehdy, pohlédneme-li na něho optikou druhového/žánrového povědomí jeho čtenářů. Toto povědomí je sumou nestabilních poznatků, které lze vzhledem k jejich narůstající složitosti velice těžko uchopit.“ (Nünning 2006: 164)

V této situaci je autorské přihlášení k jistému žánru prvkem, který vyvolává interpretační zvědavost. „Většinou má podtitul charakter ‚komunikační instrukce‘, údaje o žánru a tím už i způsobu čtení díla, které autor pokládá za natolik důležité, aby je vyjádřil titulem.“ (Hodrová 2001: 254) Neboť většinou se tak děje v případech, že se autor chce přihlásit k tradici nějakého žánru, anebo právě naopak v konfrontaci s tradicí volí jisté žánrové označení, které dílu zcela nepřiléhá, a tím jednak podněcuje čtenáře k přehodnocení hranic zvoleného žánru a jednak také umožňuje v nových souvislostech nahlédnout takto žánrově zařazené označené dílo.

Tento delší exkurs k teorii žánrů jsme nevolili pouze kvůli knize *Kažeš andeo*, a jejímu žánrovému podtitulu „drama“, ale především kvůli následující prozaické knize *Buick Rivera*, jež vychází v roce 2002. Tato kniha má v podtitulu uvedeno označení

novela, i když rozsahem (což je bez výrazného přehánění jedno z mála relevantních kritérií románu) by se jednalo spíše o román.

Proč tedy Jergović zvolil označení novela? Už samotný fakt, že autor měl potřebu svůj text nějak žánrově zařadit nás nutí, abychom se nad touto otázkou zamysleli. Jednu z možných odpovědí nabízí kritik V. Visković: „možda je to samo zafirkancija, neka vrsta ješke koju ću zagristi kritičari upinjajući se da protumače zašto pisac prozu od dvjesto stranica nazvao novelom. A pisac u prikrajku gušta gledajući njihovu muku.

Možda, zapravo, Jergović samo imitira skromnost nekih poznatih skribomana poput Krleže koji je roman *Tri kavalira gospođice Melanije* nazvao pripovjescu, a *Vražji otok* novelom.“ (Visković 2006: 33)

My na rozdíl od chorvatského kritika máme možnost nahlédnout knihu *Buick Rivera* i ve vztahu s knihami pozdějšími. V této souvislosti se skutečně podtitul novela pro knihu o 225 stranách nezdá být nepatřičným, neboť následující romány *Dvori od oraha* či *Gloria in excelsis* se rozsahem pohybují mezi 500 a 700 stranami a mají mnohem bohatší paletu postav i zachycených událostí, což asi odráží i autorovu představu o rozdílu mezi novelou a románem. Jistou roli v označení hrál pravděpodobně i autorova nechuť k tradičnímu chápání románu jako nejzazší mety k níž má spisovatel směřovat: „Existuje stereotyp, kteří udržovali především literární kritici a učitelé literatury s který často přijímali i sami spisovatelé, že kratší formy jsou vždy jen přípravou na něco většího, rozsáhlejšího a – údajně – ambicióznějšího. (...) Kdysi jsem veřejně říkal, že román psát nikdy nebudu, ale pak jsem si to rozmyslel. Bez ohledu na to však nevěřím, že román je něco závažnějšího či ‚obtížnějšího‘ než povídka. (Jergović 2005: 46)

Podívejme se nyní na strukturu vyprávění této novely-románu. Děj se odehrává v malém městě Toledo v americkém Oregonu. V jeho okolí se náhodou setkají hlavními postavy: bosenský muslim Hasan Hujdur, zásadový (a nepříliš úspěšný) filmový režisér, který v 80.letech emigroval do Ameriky a Vuko Šalipur, bosenský Srb, řidič autobusu, který se aktivně podílel na válečných zločinech v poslední válce v Bosně a do Ameriky utíká před strachem z prozrazení a pomsty okolí po ukončení války.



Příběh je vyprávěn vševědoucím vypravěčem, který však často bez signalizace svou pozici ustupuje reflektorovi. Figura reflektora není rezervována pouze pro jednu postavu, ale střídá se v ní mnoho postav, včetně postav zcela okrajových. Někdy je však textová část, jež je partem reflektora, nakonec ještě přefiltrována přes vědomí vypravěče pomocí dovětek typu *pomyslel Vuko, uvažoval Hasan*, apod.

V některých pasážích je poněkud složité odlišit part vypravěče od partu reflektorů, neboť vypravěč tohoto románu se sám s oblibou pouští do dlouhých úvahových pasáží, v níž se zamýšlí nad vším možným od amerických hamburgerů po bosenské nadávky. Vypravěč někdy reflektuje probíhající událost, ovšem jako by se mysl vypravěče pro nás otevřela bez jeho verbální zprostředkovatelské úlohy. Jako kdyby byl sám vypravěč v některých okamžicích reflektorem, neboť jeho úvahy a náhledy nejsou nasměrovány s nějakou komunikační strategií k adresátovi, ale jsou sdělovány přímo. Právě záměrnost komunikace je podle F. Stanzela základní rozdíl mezi vypravěčem a reflektorem: „Postava reflektora reflektuje, tj. odráží děje vnějšího světa ve svém vědomí, vnímá, pociťuje, registruje, ale vždy mlčky, neboť nikdy ‚nevypráví‘, to znamená neverbalizuje své vjemy, myšlenky a pocity, protože není v komunikační situaci.“ (Stanzel: 180)

Kromě této zvláštnosti, že vypravěč občas jako by zapomněl, že vypráví a jeho myšlenky jsou nám zprostředkovány přímo, má navíc přístup do myslí všech účastníků příběhu a často nám do nich dá nahlédnout.

Postavy jsou tedy čtenáři představeny jak přímým vypravěčovým popisem, tak i náhledem do jejich uvažování a také přirozeně svým jednáním, které tvoří samotný příběh.

Právě prostor, který je dán rozsahem textu umožňuje autorovi postavy více rozvíjet, než bylo zvykem v povídkách, kde bývali většinou vystiženi pomocí detailů, případně přímým popisem. Románová forma umožnila košatění úvahových pasáží a více dějových událostí, v níž má čtenář možnost nahlédnout chování a uvažování postav. Samotné postavy se příliš nevyvíjejí a vůbec jednoduchá stavba příběhu upomíná na Jergovićovi povídky. I zde bychom řekli, že textový obsah není zaplněn dějovými zvraty či vývojem postav, ale spíše jejich obsáhlejší charakterizací. Jádrem příběhu je střet dvou odlišných postav, které sice pocházejí z jedné země, ale mají

velmi odlišný způsob života i chápání světa. Poněkud problematické je jejich etnické rozlišení. Protože hlavní postavy jsou pouze dvě, vzniká tendence chápat tyto postavy jako typy, jako reprezentanty jednotlivých etnik.

Pro takové rozdělení postav je však zatěžující značně černobílé rozdělení vlastností (a životního příběhu) mezi oba hlavní aktéry. Samotný příběh pak do jisté míry tento handicap stírá, neboť je konstruován poměrně zajímavě, a Jergović jej jako zkušený vypravěč vede napínavým stylem k závěru. Ten je ovšem opět trochu schematický, objevují se v něm dobové aluze na americký obrat veřejného mínění po 11. září 1999. Vuko přesvědčí novináře, že Hasan je nebezpečný islamistický terorista, a sám na tomto výmyslu založí poměrně úspěšnou kariéru.

Pokud bychom měly shrnout první Jergovićovo vykročení směrem k rozsáhlejší próze, můžeme říci, že na rovině vyprávěcích postupů si zachovává vysoký standard a objevuje opět nové možnosti konstruování vyprávění, ovšem samotný příběh je poněkud těžkopádný a s příliš černobíle vykreslenými postavami se mu nedaří vytvořit tak podmanivé vyprávění, jaké se mu dařilo vytvářet v povídkách. Souhlasíme s bělehradským kritikem Teofilem Pančićem, jež svou recenzi této knihy uzavírá „Buick Rivera je najvredniji ne po onome što ješće, nego po onome što bi moglo nakon njega da dođe.“ (Pančić 2006: 44)

## **6. Románová tvorba**

### **6.1 Dvori od oraha**

Pokud vezmeme do ruky román *Dvori od oraha*, lépe pochopíme, proč Jergović trvá u knihy *Buick Rivera* na označení novela. Román *Dvori od oraha* nám na téměř 700 stranách představuje široké spektrum postav a událostí, zachycující celé jedno století. Oproti této knize skutečně *Buick Rivera* se dvěma hlavními postavami a poměrně jednoduchým tokem událostí (víceméně vše podstatné se odehraje na jednom místě v krátkém časovém úseku) působí jako novela.

Román *Dvori od oraha* má některé prvky rodinné ságy, neboť centrální osou, kolem níž se sdružují dějové linie je život Reginy Delavale (za svobodna Sikirić) a její rodiny.

Kniha je rozdělena do 15 kapitol, které jsou uspořádány důsledně retrospektivně. Obrácená chronologie je zdůrazněna i číslováním kapitol, neboť úvodní kapitola knihy je označena jako 15. a kniha končí kapitolou číslo 1. Tento způsob podání vyprávění je značně neobvyklý, neboť se nejedná o běžnou prolepsi, kdy je na úvod představen konec a poté je vyprávění k tomuto konci směřováno. V případě knihy *Dvori od oraha* se na úvod seznamujeme se zoufalou dcerou Reginy Delavale, která se snaží přesvědčit kohokoliv na policii, že smrt její matky není vinou lékaře. Až v následující kapitole se však dozvíme něco o samotné matce i způsobu její smrti. A takto retrospektivně jsou řazeny všechny kapitoly, v nichž se postupně dozvídáme životní příběh Reginy Delavale se spoustou odboček a vedlejších dějových linií, až k jejímu narození v roce 1905.

Celková struktura vyprávění je velmi podobná například experimentálnímu filmu *Irréversible* (režie Gaspar Noé; 2002). Ovšem zatímco film svou experimentálnost podtrhává, v případě knihy poměrně brzy vyprávěcí perspektiva svou překvapivost ztrácí, neboť vyprávění je záměrně vedeno tak, aby obrácená perspektiva na sebe nestrhávala příliš velkou pozornost a aby nadmíru nenarušovala koherenci celku. Této koherence je dosaženo především tím, že čím dále do minulosti se dostáváme, tím jsou kapitoly samostatnější. Zatímco u úvodních kapitol je návaznost poměrně výrazná a po úvodní kapitole je čtenář tažen k další, aby se vůbec dozvěděl, proč je lékař obviněn a kdo vlastně byla matka, čím více vyprávění pokračuje, tím je přímá návaznost kapitol volnější. Lineární kontinuita přestává být primární, příběhy zachyceny v jednotlivých kapitolách jsou do značné míry samostatné a rozšiřuje se počet postav, které se v knize objevují.

Vyprávění tak není přímo lineárně retrospektivní, ale jde spíše o trsy příběhů, které se nabalují na do minulosti obrácenou časovou linii. Ve výsledku se dá kniha číst po kapitolách odzadu stejně jako odpředu.

Rozvolněná dějová návaznost jen podtrhává další výrazný rys knihy a tou je freskovitost. Největší část děje se odehrává v Dubrovniku, ale v jednotlivých příbězích

se dostáváme také do Sarajeva, Bělehradu, Banja Luky, Boky Kotorské, Hercegoviny, ale i do Vídně, Terstu, Paříže a Ameriky. Uvedené geografické prostory nejsou spojeny pouze s Reginou, ale s desítkami postav, které se v příbězích objevují. Všechna tato místa a postavy dohromady vytvářejí fresku, na níž je zachyceno celé 20. století v jedné části Evropy. Vůbec s trochou nadsázky by bylo možno říci, že hlavní postavou celé knihy je právě toto století a Regina Delavale-Sikirić je pouze naší průvodkyní.

V příbězích se setkáváme s mnohými idejemi a ideologiemi, které poznamenaly 20. století. Hlavní hrdinové jsou většinou politickými ději staženi, aniž by často vůbec měli moc nad svými osudy, o možnosti měnit běh dějin ani nemluvě. Jako obvykle u Jergoviće je hlavní pozornost věnována detailům, drobným příběhům všedního a zdánlivě obyčejného života (které však dokáže autor dokáže osvětlit pohledem, který otevírá zcela neobvyklé významové možnosti).

Přirozeně nejde o detaily náhodně vybrané, o autorově záměru podat příběh 20. století pokud možno komplexně, se můžeme přesvědčit například při kapitolách zachycující děje 2. světové války (této události je jako ústřednímu období celého 20. století věnována značná pozornost). Válkou procházejí všichni čtyři Reginini bratři (pátý Lino zemřel již za první světové války), avšak každý na zcela jiné straně konfliktu, takže čtenář má možnost nahlédnout válku z několika úhlů.

Bepo se stane partyzánským hrdinou, ale přesto umírá v domě pro duševně choré. Đuzepe se v Hercegovině znenadání stává po původním srbském majiteli vlastníkem hostince. Ovšem bývalý majitel se ještě v průběhu války vrací a Đuzepe končí podříznutý jeho rukou v jedné z jam, které byly z dřívějších masakrů „več do pola napunjene pravoslavnom čeljadi.“ (DO: 280) Ještě předtím majitel hostince naráží Đuzepemu na hlavu podobiznu Ante Paveliće, kterou Đuzepe pověsil v hostinci. Další bratr Đovani, který studuje v Paříži, se vrací do vlasti a přidává se, souhrou okolností, k četníkům, jejichž skupina spáchá četné zločiny, takže jej na konci války partyzánský komisař nechává popravit. Luka, poslední z bratrů, projde válkou, aniž by se zapletl s jakoukoliv ze stran, a také proto přežívá.

Vidíme zde snahu autora na osudech jedné rodiny podat synechdochycky příběh celého 20. stol., a právě aby jeden z jeho uzlových bodů-válku mohl podat

komplexněji, volí toto, z čistě historického hlediska velmi nepravděpodobné, rozložení bratrů po jednotlivých stranách konfliktu.

Pro podání války užívá Jergović nový přístup, plný realistických popisů válečných zvěrstev. Dříve jeho příběhy (především kniha *Sarajevski Marlboro*) zachycovaly válečné utrpení vždy nepřímo, respektive povídky objevovaly hlavně jiné stránky války, byly zaměřeny na proměny a prožívání obyvatel, detaily a změny obyčejného života za válečné situace. V této knize, která má formu historické fresky, volil tento tradičnější přístup zřejmě s ohledem na celkovou koncepci knihy, v níž je dojem z dvacátého století velká deziluze, zvláště ve srovnání s představami postav na počátku století (tedy na konci knihy), když očekávaly od budoucí doby věk radosti.

Mezi drastickými scénami knihy vyniká ta, v níž ustašovský oddíl masakruje cikánský orchestr. Scéna je výjimečná nejen svou hrůzností, ale v kontextu současné chorvatské literatury s neobvyklou otevřeností a bez jakéhokoliv zlehčování zachycuje také chorvatské zločiny za 2. světové války. Takto podané události jsou v dnešní chorvatské literatuře skutečně dosti řídké.

Pokud jde o strukturu vyprávění, v celé knize je podáno vševědoucím heterodiegetickým vypravěčem, který má plný přístup k myslím postav a pravidelně nám umožňuje do nich nahlédnout a informuje nás o tom, co si postavy myslí, jak vnímají. Propojení vypravěče s postavami je tak blízké, že jazyk vypravěče někdy i „nakazí“ jazykem postav. Tento postup byl hojně využíván už v 19. stol. jak upozorňuje F. Stanzel „Takové ‚nakažení‘ jazyka vypravěče jazykem postav, čili jistý druh nepřímého citátu, lze pozorovat často u viktoriánských romanopisců, kteří jak známo velmi rádi používali vyhraněného autorského stylu.“ (Stanzel 1980: 231)

Poměrně často jsou také do rámcového vyprávění vkládány drobné příběhy, které si mezi sebou vyprávějí postavy.

Závěrem můžeme konstatovat, že Jergović své vykročení z dokonale ovládnuté formy povídky k románu zvládl velmi dobře. Dokázal vytvořit fungující strukturu vyprávění, koherentně propojit velké množství postav a dílčích příběhů, navíc ve vypravěčsky mnohem složitější verzi s obrácenou časovou linií. Ovšem toto vše jsou pouze „technické“ předpoklady, z této knihy velký román činí především autorská

schopnost představit v brilantním vypravěčském gestu komplexní vizi světa, historie, místa a možností jedince v této historii.

Opět dáme na závěr slovo Teofilu Pančićovi, který o knize *Dvori od oraha* napsal: „Možda je neko u srpskoj, hrvatskoj ili bosanskoj književnosti u proteklih deset godina napisao i nešto bolje i sveobuhvatnije o jednom istorijskom udesu i njegovim ljudskim reperkusijama, ali iskreno rečeno, ne mogu da se setim takvog slučaja.“ (Pančić 2007: 65)

## 6.2 Gloria in excelsis

V roce 2005 poprvé publikuje první vydání nějaké své prozaické knihy mimo nakladatelství Durieux. Román *Gloria in excelsis* vychází jako první číslo edice Premijera, která začala vycházet jako příloha novin Jutarnji list, tedy s velmi vysokým nákladem a nízkou cenou.

Román má tři do značné míry nezávislé dějové linie. Jedna zachycuje události v bosenském katolickém klášteře Kreševo a jeho okolí mezi lety 1765-1768, jak nám je podává tamní františkánský kronikář, bratr Marijan<sup>27</sup>. Druhá dějová linie je vyprávěná Željkiem Ćurlinem, pilotem RAF, a odehrává se od 2. dubna 1945 do 4. srpna 1945, převážně v Záhřebu. Třetí a poslední linii vyprávění obstarává Šimun Paškvan, klíčník a hlídač podzemního krytu v Sarajevu. Šimunovo vyprávění zachycuje 80 minut v zaplněném podzemním krytu.

Všem třem liniím je věnován stejný textový prostor, i když časově se jedná o značně rozdílné jednotky, Marijan vypráví o čtyřletém úseku, Željko Ćurlin o čtyřech měsících a Šimun Paškvan o něco více než hodině.

Party jednotlivých vypravěčů se pravidelně střídají, vždy jsou od sebe odděleny i graficky a na úvod každé vypravěčské proměny je uveden údaj o čase a prostoru. Zcela na počátku vyprávění jsou tyto údaje o čase a prostoru doplněny i stručnou charakteristikou vypravěče („Početak bombardiranja Sarajeva, na dan 2. aprila 1945,

---

<sup>27</sup> Jergović se nechal inspirovat dobovým letopisem františkánského mnicha Mariji Bogdanoviće.

kako ga doživljava predratni računovođa a sada ključar i pouzdanik podrumskog skloništa Šimun Paškvan.“ (GiE: 11)

Jednotlivé linie se propojují až v závěru, kdy jediná bomba, kterou pilot Ćurlin svrhl na Sarajevo, zasahuje i podzemní kryt, v němž umírá Šimun Paškvan i se všemi ostatními obyvateli krytu. Linie vyprávění františkána Marijana je s ostatními dvěma propojena volněji, i když kromě zřejmé trojdílné paralelní kompozice, jsou v ní obsaženy i přímější spojitosti. Marijan zachycuje vyprávění o Ilijovi Paškvanovi, což je s největší pravděpodobností přímý Šimunův předek.

Željku Ćurlinovi zase partyzánský vyšetřovatel představuje hypotetickou možnost života, která přesně kopíruje skutečný život bratra Marijana: „Da ste se rodili prije dvjesto godina, vjerojatno biste umrli sretni. Zamislite te ljepote, da ste fratar u tursko doba i da svoj maleni jadni narod poučavate vjeri. Turčin vam u neka doba potpali samostan i crkvu, a vi ih onda iznova gradite, pa vam u tome prođe život.“ (GiE: 350) Právě požárem Kreševského kláštera, jak jej zachytil bratr Marijan, celá kniha začíná.

Propojení mezi třemi liniemi vyprávění je možno nalézt také na tematickém plánu. Jedním ze základních a návratných motivů je otázka víry, která se objevuje už i v mottu knihy – citátu Czesława Milosze (který aluduje na známý výrok Dostojevského): „Čak da Boga i nema, čovjeku nije sve dopušteno. Čuvar je brata svojega, i nema pravo brata svojega žalostiti pripovjestima kako Boga nema.“ (GiE: 5) V tomto případě se jedná o motto, které plně souzní s dalším smyslem díla.<sup>28</sup>

Trojice vypravěčů reprezentuje tři přístupy k víře: františkán Marijan věří v Boha cele, letec Ćurlin, který prchá z NDH, aby se mohl přidat k britské RAF víru pomalu ztrácí a hlídač krytu Šimun Paškvan, jenž podlézá představitelům ustašovské moci, ji ani nikdy neměl.

Kromě víry je další z centrálních témat knihy i otázka státní moci a jejího vlivu na jí podřízené obyvatele. V knize jsou zachyceny jak doba tureckého panství nad

---

<sup>28</sup> Takovéto použití motta je pouze jedním z možných způsobů. V knize o poetice literárního textu 20. století o mottu čteme: „Původní účel motta byl analogický účelu, kterého postupně nabýval i titul díla – byl instruuující a vysvětlující, někdy přímočaře, jindy skrytě a dvojsmyslně. K základní charakteristice motta patří, že je tvořeno krátkým textem, předcházející hlavní, zpravidla mnohem rozsáhlejší text básně, románu nebo jiného žánrového útvaru, a že se jedná o citaci, přičemž přístup včleňování motta do literárního díla je založen na podobnosti či napětí mezi cizím a vlastním textem.“ (Hodrová 2001: 274)

Bosnou, tak také počáteční fáze partyzánsko-komunistického převzetí moci v Záhřebu a ve vyprávění ze Sarajevského krytu i moc NDH, jež je reprezentována zejména postavou velitele ustašovského tábora Skorvatzyho.

Jednotlivé režimy nejsou popisovány přímo úvahami vypravěčů, ale jejich obraz vyvstává z velkého množství jednotlivých příběhů, které tři základní vypravěči sdělují. Pro strukturu celé knihy je opět typické nabalování velkého množství příběhů na základní vyprávěcí linii. V této knize je však základní linie až ztracena pod nánosem vedlejších příběhů. Skoro se zdá, že u jednotlivých vypravěčů se základní linie ani vlastně neobjevuje. Samotná strukturace knihy je spíše podobná Haškovým *Osudům dobrého vojáka Švejka za světové vojny*, ovšem chybí zde jednotící gesto vypravěče, navíc v Jergovićově knize jsou příběhy sice vždy ve vypravěčově partu jedné z tří ústředních vypravěčů, avšak často jsou podány jako vyprávění jiné postavy, které hlavní vypravěč naslouchal. Vzniká tak opět komplikovaná freska příběhů, ale bez nějakého centrálního sjednocujícího svorníku, jako byl v knize *Dvori od oraha* příběh 20. století. Ve knize *Dvori od oraha* je sjednocujícím prvkem i výrazná a nosná myšlenka, kterou lze za celým trsem příběhu cítit, což však v případě knihy *Gloria in excelsis* tak bezvýhradně neplatí.

Zde příběhovost rozdrobená do desítek a stovek mikropříběhů působí spíše rušivě. Je zřejmé, že autor disponuje záviděníhodnou představivostí a schopností vytvořit poutavý příběh, ale v případě této knihy se zdá, jako by poněkud postrádal míru.

Předností knihy *Gloria in excelsis* je však bravurně zvládnutá schopnost vykreslit historickou dobu. Již od předchozího románu *Dvori od oraha* Jergović pracuje s vyprávěním zasazeným do konkrétního historického času i místa, o nichž musel předtím získat znalosti studiem historických faktů. Jak si všímá Velimir Visković, když psal o Jergovićově knize *Dvori od oraha*: „Jergović je izašao iz tematskih okvira onoga što je dobro poznao i čime se dosad bavio u svojim romanima:<sup>29</sup> autobiografske ispovjednosti i slika iz sarajevskog života, njegove novije ratne zbilje i usmene predaje. Da bi napisao ovu knjigu, Jergović se morao temeljito

---

<sup>29</sup> zde bychom si dovolili záhřebského kritika opravit, protože to, co dále popisuje, se týká autorových povídek, nikoliv románů.



pripremiti: proučiti i povijesne prilike, steći elementarna znanja o dubrovačkom ambijentu, etnokarakternim osobinama življa tog kraja, o dubrovačkom govoru.“ (Visković 2006: 38) Stejná slova, pouze se záměnou Dubrovníka za těsně poválečný Záhřeb a Kreševo konce 18. století, platí i o románu *Gloria in excelsis*.

Román je skutečně plný historických postav (od Maxe Luburiće, přes kardinála Stepince po turecké vezíry) a také skutečných dobových událostí. Zvláště složité muselo toto zjišťování být o momentech příchodu partyzánské moci do Záhřeba, protože toto období je v historické literatuře zatím zpracováno velmi kuse a zkratkovitě.

I přes autorovu snahu ani tato hluboká kulturní ukotvenost těžko převáží příliš roztěkanou stavbu románu, neboť tato stavba není sjednocena v hlubším ideovém rámci, který by knize dodal koherentnějšího tvaru.

### 6.3 Ruta Tannenbaum

Poslední Jergovićův román, kterým se budeme zabývat, vychází v roce 2006 opět v nakladatelském domě Durieux. V jistém smyslu pokračuje v tendencích patrných již od románu *Dvori od oraha* a zejména *Gloria in excelsis*, totiž pomocí trsů příběhů zachytit a vyložit určitou dobu a místo. V případě knihy *Ruta Tannenbaum* je tato tendence dovedena až k dokonalosti. Objevuje se v ní předválečný Záhřeb od roku 1920, ovšem hlavní část vyprávění se koncentruje na atmosféru nedlouho před ustavením NDH a krátkou dobu po jeho vzniku.

Doba děje je někdy přesně určena datem, častěji však přímá datace chybí, ale lze jí určit podle dobových událostí. Centrální postavou vyprávění je Ruta Tannenbaum, zázračně nadaná dětská herečka, která se však se svým židovským původem narodila ve velmi nešťastné době. Jergović se nechal inspirovat osudem historicky existující slavné dětské herečky Ley Deutsch. Sám autor k tomu v poznámce na konci knihy (nazvané Appendix) píše: „Odavno sam želio napisati biografiju Lee Deutsch. Bila je slavna glumica, umorena s navršenih šesnaest. Istraživao sam, ali umjesto jednoga kratkog životopisa, otkrio sam možda, razloge

zbog kojih ljudi o Lei nisu htejli govoriti. Ili bi govorili s nekom mukom i težinom, samo općenite stvari. U većinskom Zagrebu ništa se ne zove imenom Lee Deutsch. Ljudi žele zaboraviti, ali i to je bolje od samoopravdanja.“ (RT: 423)

V poslední větě bychom mohli najít asi hlavní důvod, proč se autor rozhodl románově zpracovat právě osud malé židovské herečky a zejména atmosféru chorvatské metropole v předvečer 2. světové války. Tato kniha je mimo jiné i výrazným lékem proti zapomnění a sebeospravedlnění, a jako taková skutečně způsobila v Chorvatsku značný rozruch. Metafora s lékem však není zcela přiléhavá, neboť se nedá říci, že by kniha kohokoliv vyléčila (či vůbec měla tu ambici), spíše četné diskuse okolí ní odhalily, jak jsou tendence k zapomnění a ještě mnohem více k sebeobhajobě v chorvatské<sup>30</sup> společnosti hluboce přítomny.

Ačkoliv sledování recepce díla není primárním úkolem této práce, v případě této knihy bude dobré učinit výjimku, neboť snaha o vyvolání reakce a diskuse se zdá být autorským záměrem.

Vnější kompozice (řazení kapitol, počet vypravěčů) tohoto románu je méně komplikovaná než v předchozích případech (ať již se jednalo o antichronologickou perspektivu či více vypravěčů a linií vyprávění, které se střídaly), což však neznamená, že by celková vyprávěcí linie byla nějak jednoduchá.

I když osud malé herečky Ruty prochází celým románem jako ústřední spojnice, celkové vyprávění opět košatí do mnoha více či méně samostatných příběhů. Takto se způsob vyprávění trochu podobá románu *Dvori od oraha*, kde se také objevovala hlavní postava Regina, kolem níž se koncentrovaly postavy a příběhy, které daly nakonec vzniknout celistvému dojmu z jednoho století. V knize *Ruta Tannenbaum* je touto centrální postavou titulní hrdinka, ovšem kromě jejího osudu je centrem vyprávění záhřebská společnost třicátých let. Právě zachycení atmosféry jistého místa a období a ovšem také určitého společenství (zde především divadelního) je velmi silnou stranou knihy. Kniha svým dobovým a společenským ukotvením dává vzpomenout na román Kiklop Ranka Marinkoviće, jehož zasazení popisuje kritik Branimir Donat takto „Scena: Zagreb uoči rata, (...). Društveni okvir: sredina boema,

---

<sup>30</sup> V tomto konkrétním případě, jinak tyto tendence jsou přirozeně přítomny ve všech společenstvích a národech, stačí vzpomenout například ohlasy děl Petera Handkeho v Rakousku.

novinara, nevjernih žena, (...).“ (Donat 1978: 50) Ale zatímco v Marinkovićově románu je hlavní postava Melkior Tresić dominantou a jeho duševní stavy a pochody jsem jádrem knihy a tehdejší Záhřeb děj pouze rámcuje, v Jergovićově knize je tomu naopak. Příběh Ruty je spíše rámcem a zároveň plátnem, na kterém se načrtává fungování (zejména) kulturní vrstvy chorvatské metropole v daném historickém období.

Samotná Ruta prochází celou knihou, avšak možnost nahlédnout do jejího vnímání máme pouze zřídka (což je u Jergovićových románových postav jev nezvyklý), a mnohem více se toho dozvídáme o jejím okolí než o ní samotné. V Jergovićově románu vystupuje i celá řada „skutečných“ postav, které se pohybovali po tehdejším Záhřebu: spisovatel Miroslav Krleža, regent Pavel Karađorđević a mnoho dalších.

Celý příběh má jednoho vypravěče, který je by se opět dal označit za vševědoucího, avšak samotné své vyprávěcí gesto nijak nezdůrazňuje. Vypravěč vůbec hojně mizí za příběhem a přenechává svůj part některé z postav, aby vylíčila určitý příběh. Vypravěč působí jaksi „nepevně“, neboť velmi často je jeho řeč prolutá typickým výrazivem postav a, jak už je u Jergoviće zvykem, přímá řeč není graficky značená, takže myšlení a výroky postav se nezřídka prolamují do vypravěčova partu. Zdá se, že podle toho, o kom zrovna vypravěč referuje, tak jeho vnímání světa také přijímá, což se projevuje jak na rovině jazyka (tzv. vypravěč „nakažený“ jazykem postav, jak už o tom byla řeč výše), tak na rovině přístupu k ději a jeho hodnocení. Vypravěč sám nikdy nehodnotí jednání postav, ty se hodnotí jaksi sami, neboť jejich myšlení se pravidelně prolíná do vypravěčova partu: „Ovaj trijumf pripao je Hildi Teute, pa neka su je jalni tipovi, poput Krleže, sto puta prešutjeli u svojim javnim eskapadama i pohvalama na račun samo slabijih od sebe.“ (RT: 249)

Tímto efektem, kdy se do vypravěčovi části neustále prolíná myšlení jednotlivých postav, je dosaženo celkového zmnožení pohledů, takže přestože román má jediného vypravěče, samotné vyprávění působí dojmem výrazné plasticity a bohatosti perspektiv.

S tímto vypravěčským přístupem se tedy díváme na předválečný Záhřeb a chování jeho obyvatel. A pohled je to dosti skličující, autor cíleně představuje velkou

část záhřebské společnosti, jak se zabývá svými drobnými starostmi, přes které není ochotna vidět hrozící nebezpečí nechorvatské části tohoto společenství. Ve vyprávění jsou zachyceny právě tyto drobné starosti a životní příběhy, na jejichž pozadí se už rýsuje budoucí válečné kataklyzma „Tako je počeo Škandal u operi, koji će potrajati mjesecima, još mu se ne nazire kraj i skoro će sasvim zasjeniti Sudetsku krizu, susret Stojadinović-Goering i slične banalne belosvetske teme.“ (RT: 233)

Dalším ze stěžejních témat této knihy je ochota tehdejší chorvatské společnosti nečinně přihlížet k počínajícím represím proti Nechorvatům, případně tyto represe i obhajovat. Ne vždy jsou tyto názory tak přímočaře formulovány jako v případě postavy Maksima, dozorce v jednom z transportů do Jasenovce: „Pa vidiš onda, brate Rođeni, kako narasta hrvatstvo, kako namah svi postaju ustaše i kako popovi u crkvama počinju učiti o klanju Srba i čifuta, umjesto da baljezgaju kako su svi ljudi jednaki, i jedni drugima braća. E, bogami, Radoslave, ja ne znam kako bi meni neki čifutin mogao biti brat. Daj pravo reci, Mošo Ješo, pa da je Hrvat brat!“ (RT: 388). Ovšem i u velké většiny ostatních postav je lhostejnost vůči Druhému (a ještě spíše Jinému) zachycena a předložena čtenáři na posouzení.

Autorskému stylu prospělo, že kniha má zřejmou myšlenku, již je vedena, a že zachycované příběhy dávají vyvstat celkovému obrazu, který nese výraznou sdělnost. Čtenář se tak v množství příběhů (které se ovšem na rozdíl od minulé knihy *Gloria in excelsis* jeví jako únosné) neztrácí, neboť obsahují logické souvislosti a jejich celek mu dává pocit komplexnosti vyprávění.

Provokativně nelichotivé zobrazení vlastní minulosti dodává knize i společenskou dimenzi, autorova snaha poukázat na vlastní dějinné hříchy vyvolala bouřlivé reakce, ovšem diskuze se vedla spíše na osobní rovině, než že by přispěla k osvětlení minulosti či jejímu střízlivému hodnocení. Vášně byly o to silnější, že ačkoliv román explicitně nevede paralelu se současným (či těsně minulým) Záhřebem a chorvatskou společností, není těžké si tyto souvislosti představit, neboť adorace chorvatství a přehlíživost dovedená až k nenávisti vůči cizímu, se opět výrazně připomenula v době nedávno minulé.

Vraťme se k přirovnání s Marinkovićovým *Kiklopem* a jeho hodnocení z pera Branimira Donata. Ten svou recenzi začíná slovy „Pretpostavljam da je Ranko Marinković u svom prvom romanu pokušao do maksimuma produbiti jedan oblik, jednu viziju modernog romana i rekao bih da je u tome u potpunosti uspio.“ (Donat 1978: 49) Podobné hodnocení by dobře přiléhalo i na román *Ruta Tannenbaum*, v němž Jergović opět rozvíjí jednu románovou formu, avšak s podstatně větším úspěchem než v románu předchozím.

## **7. Závěr**

### **7. 1 Jergović v dobovém kontextu chorvatské literatury**

Zatím jsme se Jergovićovými prózami zabývali, vyjma drobných exkursů, pouze v rámci autorovy tvorby jako celku. Jergovićovo dílo však velmi výrazně poznamenalo kontext chorvatské (bosenské už o poznání méně) literární scény. Jeho první povídková sbírka *Sarajevski Marlboro* předznamenala výrazný nástup krátké povídky s urbánní tematikou v chorvatském literárním životě 90. let 20. stol., a tento žánr byl v celé druhé polovině 90. let dominantním.

Svou analýzu chorvatské krátké povídky 90. let začíná kritik Krešimir Bagić právě Jergovićem: „Počnimo s Jergovićem, autorom koji je nedvojbeno jedan od ključnih pisaca za razumijevanje proznog konteksta devedesetih. On je, naime, prvi (ili među prvima) počeo stvarnosne događaje tretirati kao pogodnu literarnu građu i objavljivati priče u novinama (što je limitiralo njihovu dužinu te donekle uvjetovalo tematiku i književne tehnike). Tek kasnije su obje stvari postale trend.“ (Bagić 2005: 182).

Teofil Pančić dokonce knihu *Sarajevski Marlboro* nazývá „čudom koje se, retrospektivno, gotovo unisono smatra samim praskozorjem onoga što će se mnogo kasnije zvati ‚hrvatska nova proza‘, ‚fakovci‘ i tome slično.“ (Pančić 2007: 19)

Kladné reakce však nevyvolaly pouze autorovy krátké povídky. Podobně vysoko jsou hodnoceny i Jergovićovi romány. Ve své studii *Novi hrvatski roman*

současná nejvýznamnější chorvatská literární kritička Jagna Pogačnik píše: „U posebnog se ‚ladici‘ novog hrvatskog romana u svakom slučaju nalaze oni Miljenka Jergovića, vrlo teško ili još točnije nikako nisu svodivi na neki zajednički, generacijski nazivnik. S njegovim su posljednim romanima domaći povjesničari književnosti konačno dobili ono što su već dugo priželjkivali, tzv. veliku priču koja se bazira na simbiozi različitih žanrova, velikoj galeriji likova i suverenom šetanju kroz prošlost i sadašnjost. Dobili su velike romane, velike u onom smislu u kojem su veliki, na primjer, romani jednog od najuspješnijih slovenskih pisaca, Drage Jančara.“ (Pogačnik 2006: 93)

Jergović poznamenal chorvatskou prózu skutečně výrazně. Bylo by však chybou se domnívat, že krátkou povídku objevil pro současnou chorvatskou prózu on<sup>31</sup>. Přesnější by bylo říci, že byl jedním z těch, kdo započali veliký návrat tohoto žánru, který vyvrcholil v období fenoménu FAK-u<sup>32</sup> na přelomu tisíciletí.

Jergović nijak cíleně nenavazoval na předchozí tradici chorvatské krátké povídky (například na autory kolem časopisu Quorum), spíše v jeho raných povídkách nalezneme inspiraci z jedné strany R. Carverem a E. Hemingwayem, z druhé ruskými mistry krátké povídky A. P. Čechovem a V. Šalamovem.<sup>33</sup>

Mnohem spíše by bylo možno konstatovat, že byl s tradicí krátké povídky, tak jak ji představují Quorumaši, v tvořivém rozporu. Prózy tištěné v časopise Quorum byly plné postmoderní hry, mnohdy byly přetíženy intertextualitou a nápadným

---

<sup>31</sup> Jagna Pogačnik situaci v posledních desetiletích popisuje takto: „Ako se i ne vratimo daleko u prošlost, nego se zadržimo na skeniranju prozne slike unatrag dvadesetak godina, prava je istina kako je dominancija kratke priče prisutna od samog početka osamdesetih. Upravo je generacija Quorumaša i njihovih prethodnika (poput Davora Slamniga) kratku priču učinila prestižnim žanrom hrvatske proze, pa je svaki tadašnji pripovjedač koji drži do sebe, kao i prozaik-početnik, u književne vode krenuo pričom, što kračom to boljom, short stroyjem, po mogućnosti na samo 29 redaka, kako je glasio naziv jednog projekta koji je pokrenuo tadašnji *Polet*. (Pogačnik 2006: 76).

<sup>32</sup> FAK, zkratka pro Festival alternativne kulture, později Festival A kulture. Festival pod tímto názvem založil kritik Nenad Rizvanović (první se uskutečnil v roce 2001 v Osijeku), brzy se kolem v festivalu vytvořila neformální skupina, která zahrnovala především spisovatele a novináře narozené v 60. letech. Mezi nejaktivnější v řadách „FAKovců“ patřili: B. Radaković, Z. Ferić, S. Mraović, E. Popović, A. Tomić, J. Pavičić a v neposlední řadě také M. Jergović. „Fakovci“ vnesli nový pohled na literární komunikaci zejména svou ochotou jít vstříc čtenáři (jak přeneseně na rovině děl, tak doslovně pomocí hojných veřejných čtení a diskusních večerů), navíc velká většina „Fakovců“ umně komunikovala s médii (často byli sami novináři) a tak zvyšovali svou popularitu. Rozdíl v přístupu k publiku popisuje V. Visković takto: „Fakovci se odlučují za silazak književnosti sa spomeničkih postamenata među mlade, u kafiće i disko klubove, na mjesta gdje se okupljaju mladi alternativci ufurani i nekakve art koncepte.“ (Visković 2006: 15)

Pro takovouto literární komunikaci byl přirozeně nejprůběžnější žánr právě krátká povídka, s kterou lze sklídit úspěch jak v novinách či časopisech, tak i na veřejných čteních.

<sup>33</sup> V rozhovoru s Jiřím Hrabalem se k této své inspiraci Carverem, Čechovem a Šalamovem otevřeně hlásí.

experimentalizmem, který se často ocital na hranici (někdy spíše za ní) čtenářovi schopnosti vnímat výsledný tvar, přičemž tato elitnost a nekomunikativnost byla záměrně zdůrazňována.

Jergović si v žánru krátké povídky (v knize Sarajevski Marlboro) zachoval moderní vyprávěcí postupy (časté změny vyprávěčské perspektivy, fokalizace, omezené vědomí vypravěče, konflikt mezi hodnocením vypravěče jako autority, která buduje fikční svět a děju zobrazeného fikčního světa,...), ovšem s jejich pomocí odvyprávěl každodenní příběhy s množstvím sémanticky zvýrazněných detailů.

Tento zdánlivě rozporný postup je sjednocen na rovině jazykového stylu, který působí dojmem mluvnosti a jednoduchosti (takže se v něm komplikovaná vyprávěcí struktura na první pohled až ztrácí), navíc tato hovorová vrstva, podpořená autorovu výbornou pozorovací schopností se smyslem pro významotvorný detail, dodává povídkám z prostředí válečného Sarajeva punc opravdovosti, u postav pak nápadné živosti.

Kromě těchto textových vlastností se Jergovićovi povídky z obleženého Sarajeva vymykaly dobovému kontextu ještě výrazněji způsobem zobrazení fikčního světa. Proti tendenci k válečné dokumentárnosti (kdy literární díla měla působit jako svědci, či ještě spíše jako žalobci) staví přiznanou literárnost a fikčnost. Tato fikčnost je však značně vzdálena tehdejší běžné produkci, v níž převládala černobílému zobrazení hrdinů a padouchů, bezúhonných a viníků. V Jergovićových povídkách se zásadně neobjevuje vyšší textová autorita nadána možností axiologického soudu, hodnocení jako součást budování smyslu je ponecháno na čtenáři. To přirozeně neznamená jakousi neomezenou relativitu, neboť zobrazení světa je vedeno autorovou intencí. Smysl povídek je však otevřený, čtenář je ponoukán k nemalému interpretačnímu úsilí.

Tyto základní vlastnosti textu Jergović udržuje ve všech svých dílech a dále je rozpracovává. Právě tato otevřenost smyslu a nepřítomná autorita, která by ihned posvěcovala smysl textu, dráždila vždy značnou část čtenářského (stejně tak i recenzentského) publika. Jeho tvorba se svou pluralitou a sklonu k relativizování představy jediné pravdy přičí tomu, co významný srbský literár Radomir Konstantinović ve své knize *Filosofija palanke*, tak geniálně popsal jako „duh

palanke“. „Palančanin ima izvanredno jako osećanje stila, jer ima izvanredno jako osećanje kolektiviteta, zamrznutog (ili oličenog) u tom stilu. Veliki ‚svet‘ je svet koji, množinom mogućnosti (stilova), razara ovu jedinstvenost stila, ovu njegovu jedno-obraznost. Palanački duh je duh jedno-obraznosti, pre svega, duh gotovog rešenja, obrasca, veoma određene forme.“ (Konstantinović 2004: 7)

Tento „duh palanke“ je latentně přítomen neustále v každé společnosti, čas od času se však ve společenském diskurzu stává dominantním. Právě do takové doby spadá i značná část Jergovićovy tvorby, proto není divu, že jeho tvorba kromě kladných ohlasů, vyvolala i výraznou vlnu námitek a také osobních denunciací.<sup>34</sup>

## 7.2 Jergovićova cesta od povídky k románu

Poté, co jsme načrtli Jergovićovo postavení v kontextu chorvatské literatury a také reflexi tohoto postavení z řad tamní kritiky, bychom se měli pokusit na základě analýzy představené v hlavní části práce zhodnotit autorovu prozaickou tvorbu z let 1994-2006 a zachytit tvůrčí konstanty a proměny, které tuto autorovu cestu provázely.

Na to, že se jedná o časové období pouze o málo delší než jedno desetiletí, je ta cesta skutečně poměrně dlouhá a pestrá. Jergović je až neuvěřitelně plodný autor (a to jsme se v naší práci zabývali pouze uměleckou prózou, kromě ní vydal autor ještě 6 básnických knih, nespočet novinových článků, uspořádal antologii moderní bosenské lyriky a v roce 2006 také chorvatské povídky).

Spojnicí mezi všemi prozaickými knihami je neustále autorské hledání, ať už žánrové, nebo tematické. Jergović nezůstává na vybudovaných pozicích, ale stále se pokouší svou tvorbu obměňovat a posunovat dále. V úvodních knihách (*Sarajevski Marlboro*, *Karivani*, *Mama Leone*) ukázal své mistrovství v žánru krátké povídky, ovšem rozhodl se nedržet jistoty, s níž tento literární žánr zvládl (což potvrzuje i celá řada ocenění, která zejména za knihu *Sarajevski Marlboro* obdržel, včetně velmi dobré prodejnosti těchto knih), ale postupně přešel k jiným prozaickým útvarům.

---

<sup>34</sup> Tyto námitky se z velké většiny týkaly faktů osobních a nikoliv literárních. Jako příklad osobních útoků může sloužit polemika s Ivanem Aralicou. Takřka bez nadsázky bychom mohli říci, že právě Aralica svým uvažováním a chováním v 90. letech působí jako ukázkový prototyp „palančanina“.



Určitým mezníkem v jeho tvorbě je novela *Buick Rivera*, v níž se autor rozhodl zobrazit jedno dílčí téma (setkání dvojice emigrantů s odlišnými životními postoji), na velkém prostoru. Zachoval přitom jednotu postav i děje, na rozsahu získala kniha především tradičnějším pojetím budování dějové linie a zobrazení postav (hlubší psychologizování, delší úvahové pasáže jednotlivých aktérů, řetězení dějových událostí a zvrátů).

Avšak poměrně nepřesvědčivý výsledný tvar této rozsáhlé novely pravděpodobně vedl autora k částečnému návratu k způsobu vyprávění, který byl typický pro jeho povídky. Jergović vytvořil románovou formu, která zohledňuje jeho tendenci ke krátkému příběhu.

Struktura románu *Dvori od oraha*, který byl vydán rok po novele *Buick Rivera*, připomíná hrozen, neboť základní dějová linie (osud jedné rodiny v průběhu 20. století) je podána jako řada poměrně samostatných drobných příběhů, na které se dále nabalují příběhy dalších postav, které s rodinou (někdy velmi vzdáleně) přišly do styku. Výsledkem je mozaika tvořená řadou drobných příběhů oscilujících kolem jednotící osy – centrální postavy Reginy, přičemž tato mozaika zachycuje jeden možný obraz 20. stol. na jihoslovanském prostoru.

Tento přístup k budování vyprávění autor s mírnými změnami zachovává i v dalších dvou románech (*Gloria in excelsis*, s výraznějšími změnami i *Ruta Tannenbaum*), v nichž je základní jednotkou vyprávění také drobný příběh, jejichž následné sdružení do větších celků dává vyvstat celkovému obrazu doby a místa. Právě postihnout ducha doby pomocí specificky vytvořené románové formy je hlavní intencí těchto děl, což však neznamená absenci i jiných klíčových témat (v knize *Gloria in excelsis* jsou těmito tématy čas, víra, autoritativní moc a její vliv na individuum, v *Rutě Tannenbaum* pak společenská odpovědnost jednotlivce, osudy nechorvatské části společnosti za doby NDH a také moc, či přesněji konflikt jednotlivce s mocí, ať už mocí veřejného mínění, nebo i státní, v neposlední řadě i téma proplétání individuálního osudu s dějovými událostmi. Poslední téma je zásadní pro celou autorovu tvorbu a v nejrůznějších variantách zpracování bychom jej našli ve většině Jergovićových děl).

Jergović se tedy ve svých románech vydal zčásti cestou prohlubování jednotlivých osobních příběhů (v explicitní formě jsme to mohli pozorovat v novele *Buick Rivera*), ale ještě výraznější je tendence k hromadění početných drobných samostatných příběhů, které dávají vyvstat obrazu celé jedné epochy (*Dvori od oraha*) či jistého dobového prostředí (*Gloria in excelsis, Ruta Tannenbaum*).

### 7.3 Bohatství vyprávěcích přístupů

Základním cíle této práce však bylo popsat dosud málo a fragmentárně zpracovanou problematiku narativního budování Jergovićových próz. Z naší analýzy vyplývá, že autor ve svých dílech užívá neobvykle bohatý rejstřík vyprávěcích způsobů, dokonce tak bohatý, že některé jím užívané postupy zatím v odborné literatuře ani podrobně popsány ještě nebyly (zde mám na mysli především neobvyklou formu vyprávění ve 2. osobě, tedy cosi jako du-formu, a také mimořádně komplikované přechody mezi partem vypravěče a partem postav bez jakéhokoliv grafického značení).

Ovšem tyto a mnohé další narativní metody nejsou užity samoúčelně. Tvoří samu základní strukturu vyprávění, které je ve svém celku tak kompaktní, že tato značně komplikovaná rovina vyprávění nebyla ani některými kritiky zaznamenána, takže byli schopni psát o „tradičním“ či „staromódním“ vyprávění. K této zdánlivé (povrchové) jednoduchosti v nemalé míře přispívá i autorův lehký vyprávěcí styl, kdy na rovině jazyka užívá nezřídka imitace běžně mluvené řeči.

Kombinace složité narativní struktury a přehledné dějové linie sjednocená na rovině slohové do jasného vyprávěcího stylu dodává Jergovićovým prózám osobitou dynamiku a čtenářskou přitažlivost.

Z práce by měl být zřejmý celkový vývoj autorovy prozaické tvorby, která ve svém celku byla v chorvatském prostředí zpracována zatím značně torzovitě, především v příležitostných recenzích.

Proto jsme se celek těchto děl pokusili zpřehlednit a popsat vyprávěcí postupy, které Miljenko Jergović využívá k budování svých uměleckých próz. Tato analýza nám posloužila jako podstatný zdroj nových poznatků, jež byly dále použity pro interpretaci jeho díla a také pro lepší pochopení jeho postavení v kontextu současné chorvatské tvorby.

Použitá literatura:

JERGOVIĆ, Miljenko:

1999 *Sarajevski Marlboro. Karivani. Druge priče 1992-1996*. Zagreb, Durieux.

1999 *Mama Leone*. Zagreb, Durieux.

2001 *Kažeš anđeo*. Zagreb, Durieux.

2002 *Buick Rivera*. Zagreb, Durieux.

2003 *Dvori od oraha*. Zagreb, Durieux.

2004a *Rabija i sedam meleka*. Sarajevo, Civitas.

2004b *Inšallah Madona, Inšallah*. Zagreb: Durieux.

2005a *O válce, nostalgii a fotbalu. Rozhovor s Miljenkem Jergovićem*. In: Aluze, roč. 2005, č. 3, str. 46-53.

2005b *Gloria in excelsis*. Zagreb: Europress holding.

2005c *Dvori od oraha*. Sarajevo: Civitas.

2006 *Ruta Tannenbaum*. Zagreb: Durieux.

BAGIĆ, Krešimir:

2005 *Hrvatska kratka proza devedesetih*. In: Sarajevske sveske, br. 14, Sarajevo. S. 179-196.

BACHTIN, Michail Michailovič:

1973 *Problémy poetiky románu*. Bratislava, Slovenský spisovateľ.

BÍLEK, Petr A.:

2003 *Hledání jazyka interpretace: k modernímu prozaickému textu*. Brno, Host.

BITI, Vladimir:

1987 *Interes pripovjednog teksta*. Zagreb, SNL.

1997 *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb, Matica hrvatska.

CHATMAN, Seymour:

2000 *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu* (přel. B. a L. Ptáčkovi). Olomouc, Univerzita Palackého. 260 s.

2005 *Existenty příběhu* (přel. M. Orálek). In: Aluze 3. Str. 75-102. Culler, J.: *Studie k teorii fikce*. Brno-Praha, ÚČL 2005.

CULLER, Jonathan

2005 *Studie k teorii fikce* (přel. J. Bareš, M. Čermáková, J. Hrabal, A. Procházková. Brno – Praha, ÚČL AV ČR.

ČERVENKA, Miroslav

1992 *Významová výstavba literárního díla*. Praha, Karolinum.

1996 *Sebeoslovení v lyrice*. In: Obléhání zevnitř. Praha, Torst.

DOLEŽEL, Lubomír

1960 *O stylu moderní české prózy*. Praha, ČSAV.

1993 *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha, ČS.

DONAT, Branimir:

1978 *Brbljiva sfinga. Poratni hrvatski roman*. Zagreb, Znanje.

GENETTE, Gérard:

2003 *Rozprava o vyprávění (Esej o metodě)* (přel. N. Darnadyová). Česká literatura 51 č. 3-4. Str. 302-327, 470-495.

2007 *Fikce a vyprávění* (přel. E. Brechtová). Brno – Praha: ÚČL AV ČR. 98 s.

HAMAN, Aleš.:

2004 *Několik poznámek k otázce vyprávěcí funkce a formy*. In: Od struktury k fikčnímu světu. Olomouc, Aluze 2004. S. 87-95.

HERMAN, David:

2005 *Přirozený jazyk vyprávění*. Brno-Praha, ÚČL.

HODROVÁ, Daniela:

2001 *...na okraji chaosu...Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst.

KAZAZ, Enver.:

1999 *Morfologija palimpsesta. Poetička preplitanja u bosanskoj književnosti*. Tešanj, Centar za kulturu i obrazovanje.

2004 *Bošnjački roman XX. vijeka*. Sarajevo, Naklada Zoro.

2006 *Krvavi lom društva i poetički prevrati romana*. In: Sarajevske sveske, br. 13, Sarajevo. S. 295-328.

KONSTANTINOVIČ, Radomir:

2004 *Filosofija palanke*. Beograd, Otkrovenje. 5. vyd. (1. vyd. 1969)

KUBÍČEK, Tomáš

2001 *Vyprávět příběh. Naratologické kapitoly k románům Milana Kundery*. Brno, Host.

2007 *Vyprávěč. Kategorie narativní analýzy*. Brno, Host

KUNDERA, Milan:

2005 *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. Brno, Atlantis.

NOVAK, Slobodan Prosperov:

2004 *Povijest hrvatske književnosti. Svezak IV. Suvremena književna republika*. Split, Marjan tisak.

NÜNNING, Ansgar (ed.):

2006 *Lexikon teorie literatury a kultury* (přel. A. Urválek, Z. Adamová). Brno, Host.

PANČIĆ, Teofil:

2007 *Famoznih 400 kilometara*. Zagreb, VBZ.

POGAČNIK, Jagna:

1999 *Izvršno napisana knjiga*. In: Republika, br. 11-12, Zagreb. S. 242-245.

2002 *Backstage: Književne kritike*. Zagreb, POP & POP.

2006 *Novi hrvatski roman (jedno moguće skeniranje stanja)*. In: Sarajevske sveske, br. 13, Sarajevo. S. 75-96.

PROPP, Vladimir Jakovlevič

1997 *Morfologie pohádky a jiné studie* (přel. M. Červenka, M. Pittermannová, H. Šmahelová). Jinočany, H&H.

RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith

2001 *Poetika vyprávění* (přel. V. Pickettová). Brno, Host.

SCHOLLES, Robert, KELLOG, Robert:

2002 *Povaha vyprávění* (přel. M. Sečkař). Brno, Host.

SCHMID, Wolf:

2004 *Narativní transformace* (přel. P. Málek). Brno-Praha, ÚČL

SOLAR, Milivoj:

1981 *Teorija recepcije i problem konteksta*. In: Solar, M.: *Smrt Sancha Panze*. Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske.

STANZEL, Franz

1988 *Teorie vyprávění* (přel. J. Stromšík). Praha, Odeon.

ŠKALJIĆ, Abdulah:

1979 *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*. Sarajevo, Svjetlost. 4. vyd.

VISKOVIĆ, Velimir:

2006 *U sjeni FAK-a*. Zagreb, VBZ.

VLAŠÍN, Štěpán (red.)

1984 *Slovník literární teorie*. Praha: ČS, 1984. 2. rozšíř. vyd.